

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)**



**TESIS DOCTORAL**

**La restauración de La Zarzuela en el Madrid del XIX  
(1830-1856)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**María Encina Cortizo Rodríguez**

Director

Emilio Francisco Casares Rodicio

**Madrid, 2014**

ISBN: 978-84-697-0338-0

© María Encina Cortizo Rodríguez, 1993

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA**  
**Departamento Arte III (Contemporáneo)**

**LA RESTAURACION  
DE LA ZARZUELA EN  
EL MADRID DEL XIX  
(1832-1856)**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR**  
**M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO RODRIGUEZ**  
**DIRIGIDA POR EL DOCTOR EMILIO CASARES RODICIO**

**VOLUMEN I**  
**MADRID, 1993**



## AGRADECIMIENTOS

Al presentar este trabajo quiero hacer público mi agradecimiento a todas las personas que han contribuido a llevarlo a buen término, con su apoyo académico, o moral, que en los momentos en los que la ciencia se traduce en desaliento, se hace imprescindible.

En primer lugar me gustaría hacer público el profundo agradecimiento a mi Director de Tesis, el Doctor Emilio Casares, que desde que consiguió implantar de nuevo la disciplina de Musicología en su antigua universidad, la Universidad de Oviedo, no sólo hizo justicia con una disciplina tan olvidada, sino que abrió ante mis ojos un nuevo campo de posibilidades y expectativas, y brindó a los jóvenes posibilidades de futuro en un campo, el de la música, que tan pocas ofrece en nuestro país. El, en todo momento ha sabido escuchar mis problemas y dificultades al abordar este trabajo, ofreciéndome siempre los mejores consejos.

Quiero agradecer el apoyo de mis compañeros becarios que me han comprendido y apoyado durante todo este tiempo.

También quisiera mencionar la ayuda de Antonio Alvarez Cañibano, Director del Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, y buen amigo; sus comentarios y sugerencias siempre me han resultado de gran ayuda.

Me gustaría agradecer la comprensión y ayuda de Berta Arias y M<sup>a</sup> Luz González Peña, que han soportado el desarrollo de la tesis en el día a

día, y con su amistad, me han prestado apoyo moral en momentos de desaliento o cansancio.

Quiero agradecer de una manera especial la ayuda prestada por el Doctor Ramón Sobrino con sus llamadas telefónicas, y sus continuos desplazamientos desde Oviedo, si los cuales estoy segura que no hubiera sido posible ese trabajo.

Y finalmente no puede concluir sin expresar un profundo agradecimiento a mis padres por el apoyo incondicional, la comprensión y el cariño que me han prestado en todo momento a lo largo de mi carrera, y que han hecho posible que pueda hoy presentar este trabajo.

# INDICE

<b>1/. ESTADO DE LA CUESTION. FUENTES Y METODOLOGIA</b>	<b>3</b>
<b>2/. INFRAESTRUCTURA DEL TEATRO DECIMONICO: MARCO ESCENICO Y MARCO LEGAL</b>	<b>79</b>
1). El espacio escénico: los teatros de Madrid	
2). El marco legal del teatro decimonónico: la reglamentación teatral y la censura.	
<b>3/. EL TEATRO ESPAÑOL DECIMONONICO</b>	<b>166</b>
1). El contexto escenico, 1800-1830: respuesta escénica a un cambio ideologico.	
2). El teatro musical.	
<b>4/. LA ZARZUELA ROMANTICA. INDEFINICION FORMAL. 1832-1847</b>	<b>250</b>
1. Desarrollo histórico de la zarzuela romántica y análisis de las primeras obras (1832-1847)	
2). Significado genérico del vocablo zarzuela en el contexto escénico madrileño del año cómico 1848	
3). Catálogo de estrenos en Madrid (1832-1847)	

## **5/. LA TEMPORADA TEATRAL 1848-49**

336

1. Zarzuelas en un acto de principios de la temporada
2. El asociacionismo en el T. del Instituto
3. Análisis del repertorio de la temporada  
*Palo de ciego derecho a las costillas*  
*Misterios de bastidores*
4. Catálogo de estrenos en Madrid (1848-49)

## **6/. LA RESTAURACION; EL PASO A LA ZARZUELA EN DOS ACTOS.**

383

1. Obras símbolo de Rafael Hernando
  - 1.a. *Colegialas y Soldados*.  
(Remate del año cómico 1848-49 en el T. del Instituto)
  - 1.b. *El Duende*  
(Temporada 1849-50)
2. El resto de la temporada 1849-50 en el T. del Instituto
3. Análisis musicales de las obras  
*Colegialas y soldados*  
*El Duende*

## **7/. PRIMERAS AGRUPACIONES DE COMPOSITORES Y CANTANTES**

464

1. Primer intento de teatro lírico en el Teatro de la Cruz
2. La asociación del Teatro de Variedades
3. Traslado al Teatro de lo Basilio
4. Análisis del repertorio de la temporada (1849-50)  
*La mensajera*  
*Gloria y peluca*  
*Bertoldo y comparsa*

- A última hora*  
*Las señas del archiduque*  
*Tramoya*  
 5. Catálogo de estrenos de la temporada

## **8/. TEMPORADA 1850-51 561**

1. Regreso al Teatro de Variedades
2. Traslado al Teatro del Circo (diciembre de 1850)
3. Análisis del repertorio
  - Misterios de bastidores* (2ª parte)
  - El campamento*
4. Catálogo de estrenos

## **9/. LA SOCIEDAD DEL TEATRO DEL CIRCO: EL NACIMIENTO DE LA ZARZUELA GRANDE. 635**

1. Creación de la Sociedad: Reglamento
2. Año teatral 1851-52
3. Análisis musical
  - Tribulaciones*
  - Jugar con fuego*
  - El sueño de una noche de verano*
  - Buenas noches señor D. Simón*
  - La hechicera*
  - El estreno de una artista*
4. Catálogo de estrenos
5. Gráficos
6. Estudio de la evolución formal y el crecimiento a 3 actos

## **10/. EL AÑO TEATRAL 1852-53**

754

1. El desarrollo de la temporada
2. Los primeros estrenos de Arrieta
3. Análisis de las obras
  - El Valle de Andorra*
  - El dominó azul*
  - El grumete*
  - El Marqués de Caravaca*
4. Catálogo de estrenos de la temporada

## **11/. EL AÑO TEATRAL 1853-54**

851

1. La temporada teatral en el Circo
2. El cambio en la empresa del Circo
3. Análisis de las obras
  - Galanteos en Venecia*
  - La cacería real*
  - El trompeta del archiduque*
  - Aventura de un cantante*
  - Los jardines del Buen Retiro*
  - Moreto*
4. Catálogo de estrenos
5. Gráficos y comentarios.

## **12/. EL AÑO COMICO 1854-55**

892

1. El desarrollo de la temporada
2. Análisis de las obras
  - Los diamantes de la corona*
  - La cola del diablo*
  - Pablito (2ª parte de Buenas noches, Señor D. Simón)*

- Mis dos mujeres*  
*Pedro y Catalina*  
*Guerra a muerte*  
 3. Catálogo de la temporada

### **13/. EL AÑO 1855-56**

997

1. La nueva compañía
2. Desarrollo de la temporada teatral
3. El nuevo teatro: asuntos preliminares
4. Controversias en contra del nuevo teatro
5. Análisis de las obras

*Marina*

*Estebanillo Peralta*

*Los dos ciegos*

*El vizconde*

*El sargento Federico*

*Amor y almuerzo*

*La hija de la Providencia*

*El Postillón de la Rioja*

6. Catálogo de estrenos

### **14/. EL TEATRO DE LA ZARZUELA**

1043

1. Función inaugural
2. Continuación de la temporada 1856-57
3. Análisis de las obras
 

*El sonámbulo*
4. Catálogo de estrenos

<b>15/. ESTUDIO DE LA EVOLUCION FORMAL DEL GENERO</b>	<b>1095</b>
---	-------------

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>1141</b>
---------------------	-------------

<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>1145</b>
---------------------	-------------

#### **APENDICE I. DOCUMENTARIO**

- 1) Partituras y fondos. Catálogo de partituras.
- 2) Hemeroteca
- 3) Legado Barbieri
- 4) Reglamentación teatral
- 5) Documentos Literarios

#### **APENDICE II. APENDICE DE PARTITURAS.**



## CAPITULO 1

# ESTADO DE LA CUESTION. FUENTES Y METODOLOGIA

### 1. ESTADO DE LA CUESTION

La música española del siglo XIX ha sufrido durante años la consideración de inferior frente a la producción nacional de otras épocas, y por supuesto en comparación con la producción europea, cuyo peso siempre ha contribuido a empequeñecer la consideración prestada a nuestro patrimonio musical. El desconocimiento de las manifestaciones musicales decimonónicas había desarrollado una conciencia negativa entre los estudiosos, que si se acercaban al siglo XIX lo hacían siempre con la presunción de su inferioridad artística, y daban por supuesta la falta de una creación musical original. La decisión de realizar nuestro trabajo doctoral sobre la zarzuela decimonónica parte de un interés particular por redescubrir nuestro siglo XIX, y se enmarca dentro de un proyecto de mayor envergadura que, bajo la dirección del profesor Emilio Casares, investiga las manifestaciones musicales del siglo XIX español. En este ámbito se han desarrollado ya estudios en profundidad sobre las producciones sinfónica y cancionística, fruto de los cuales han sido dos tesis doctorales, presentadas durante este curso académico (1992-1993) en la Universidad de Oviedo<sup>1</sup>. Nuestro trabajo estudia la zarzuela española del XIX bajo nuevos presupuestos que, sin desdeñar las fuentes ya clásicas, revisan la cuestión bajo una nueva óptica. Este trabajo nos permite llegar a un conocimiento profundo del repertorio desde un punto de vista técnico, y procurará en el futuro la reedición de las obras más interesantes de este periodo de nuestra historia lírica, hoy dormido en el

---

<sup>1</sup> La tesis sobre sinfonismo fue leída en dicha Universidad en noviembre de 1992 por el profesor Ramón Sobrino, bajo el título *El Sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*; y la tesis sobre canción, *Canción y sociedad en la España del siglo XIX*, ha sido leída en marzo de 1993 por la profesora Celsa Alonso.

olvido. Siguiendo este criterio, durante el año 1992 hemos tratado de comenzar con esta ardua tarea con la reedición a nuestro cargo de la partitura de la zarzuela en tres actos de Ventura de la Vega, puesta en música por Francisco Asenjo Barbieri, *Jugar con fuego*, que se ha reestrenado en el Teatro de Madrid en junio de 1992 a partir de nuestra edición crítica.

Habíamos asumido, siguiendo las opiniones de Mitjana, Cotarelo, Salazar, Subirá, Matilde Muñoz y otros estudiosos, que nuestro género lírico pasaba por un estado de postración general durante la primera mitad del siglo XIX, situación que se superaba mediante los esfuerzos de un grupo de compositores que, interpelados por la necesidad de crear un género lírico nacional, reunían sus esfuerzos para llevar a cabo este propósito. El hecho más valorado era el de la superación de las formas poco definidas e incoherentes de los primeros años del siglo (exactamente entre 1832 y 1848), gracias a la adopción por parte del compositor Rafael Hernando del modelo formal francés en dos actos (1849), y a partir de esta temporada, del trabajo de los compositores por mantener y ampliar ese molde formal y hacer de nuestro género un género lírico autónomo, equiparable al del contexto europeo (véase Francia o Italia, ya que el mundo alemán estaba todavía lejano). Ante esta valoración de los hechos, surgía en nosotros la pregunta sobre la génesis de la nueva forma musical: quizá estábamos ante un repertorio que recogía y reutilizaba la tradición lírica de nuestro teatro, es decir los logros de la tonadilla dieciochesca y su lenguaje musical de claro carácter hispánico, o bien, por el contrario, la "zarzuela restaurada", tal y como la define su autor, Hernando, respondía a la adopción de un molde formal extranjero, evitándose, por reacción histórica, cualquier relación con nuestro pasado musical. Era necesario revisar las fuentes bibliográficas y sus opiniones sobre el fenómeno, para llegar a una conclusión al respecto, que sería confirmada con el estudio de las partituras. En las fuentes aparecen tres opiniones contrastadas como veremos; por un lado encontramos autores que defienden la nacionalidad del género, basándose en que se trata de una ampliación de la tonadilla del siglo anterior, teoría interesante y muy intuitiva, pero poco documentada, ya que las fuentes no demuestran los vínculos formales concretos entre ambos géneros; surge también en casi todos los autores la idea de dominación musical extranjera, bien italiana o

francesa, en el género recién creado, idea que excluye la teoría anterior negando así el concepto de una zarzuela hispánica en el siglo XIX, y, autores como Peña, extienden incluso este concepto de extranjerización al propio término, defendiendo la voz ópera cómica, por considerarla más apropiada; la última idea general que se desprende de las fuentes es el complejo de inferioridad de nuestro género frente a géneros paralelos que se están desarrollando en Europa. Esta última idea aparece siempre entrelíneas, nunca abordada de una manera directa, pero siempre presente, y dos de las obras principales que estudian el fenómeno zarzuelístico del XIX, lo padecen tal y como veremos.

Acudiendo a los autores de nuestro propio siglo, encontramos en todos ellos la idea de que el italianismo prestó las primeras armas a la zarzuela decimonónica, pero aparecen sutiles diferencias entre las posturas que adoptan al hablar de la gestación de las primeras zarzuelas restauradas. Rafael Mitjana comenta la doble filiación francesa e italiana de las primeras obras del género en el siglo XIX en su libro *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*, publicado en 1901, afirmando que esta manifestación artística "queriendo a todo trance ser española, no fue más que una nueva importación de arte extranjero [...] mezcla incoherente y extraña de la ópera cómica francesa amplificadas y de la ópera semiseria italiana reducida. La intención que le hizo nacer fue buena, pero sus actos fueron malos; y aunque los tiempos aún no están maduros para formular juicios sobre tal materia, la zarzuela se puede considerar como cosa muerta, a pesar de que en ella existan obras dignas de aprecio y hasta alguna muy notable. Si nos fijamos bien en lo que ha causado la ruina de este género, veremos que ha sido su falta de carácter nacional y de naturalidad"<sup>2</sup>. En 1914 el mismo autor concluye la *Historia de la música en España*, obra en la que sostiene que "la influencia italiana que en un principio sólo se había ejercido en la música dramática, invadió incluso el género religioso, último reducto de las gloriosas tradiciones del pasado [...] En una palabra, Rossini es el modelo supremo y la supremacía es absoluta e indiscutible. Su dominio fue casi universal y España no

---

<sup>2</sup> Mitjana, Rafael. *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*, Madrid, 1901.

constituyó ninguna excepción"<sup>3</sup>, exponiendo de este modo la idea del italianismo como sustrato básico de nuestra zarzuela en los primeros años del siglo XIX, sin embargo, también comenta cómo la producción dramático-musical se ha despreciado mucho, siendo, para el autor, "la única un poco válida de este desgraciado periodo. No se distingue precisamente por su originalidad y la influencia de Rossini y de los compositores de su escuela se nota claramente. Pero si se observa más detenidamente hay que reconocer que esta influencia actúa más sobre la forma que sobre el pensamiento y que casi siempre es externa. Esto se explica por el hecho de que nunca se puede expulsar lo natural de manera absoluta". Parece que Mitjana, a pesar de aceptar la filiación italiana de nuestro arte lírico, descubre algo diferente, y añade que "bajo el revestimiento italiano, el alma española se manifiesta y se afirma en más de una ocasión. [...]". Para el autor durante la primera mitad del siglo, el compositor se debatirá entre ceder ante el gusto del público, y ser fiel a sus principios estéticos: "la moda, como reina absoluta, imponía el gusto italiano y todo el mundo lo aceptaba sin rechistar. Pero no obstante más de un artista, y naturalmente fueron los más notables, buscaron los medios de transigir con el público sin abdicar no obstante de su originalidad". Este tipo de argumentos le conducen a defender la estética populista, de triunfo fácil entre las clases populares, y por ello comenta también: "Estaban seguros de no obtener el favor del mundo elegante que se proclamaba *dilettante* y conocedor porque se quedaba pasmado ante la acrobacias vocales de una soprano ligera o las notas entorchadas de un tenor; pero en cambio podían contar con el pueblo sin educación artística si se quiere, pero cuyo instinto, siempre alerta, acogía con entusiasmo todo lo que hacía vibrar su alma netamente española"<sup>4</sup>. Mitjana hace referencia en esta frase a elementos de sociología musical, que reclaman un estudio del público madrileño que acudía a oír zarzuela en la primera mitad del siglo XIX; respecto a esta idea, se hace necesario referirnos a

---

<sup>3</sup> Mitjana, Rafael. *La Historia de la música en España* (Arte religioso y Arte profano). Edición a cargo de Antonio Alvarez Cañibano, Director del Centro de Documentación Musical. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993. p. 370. ('La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)'). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. A. Lavignac-L. Laurencie. París, Librairie Delagrave, 1923).

<sup>4</sup> Mitjana, R. *La Historia...* p. 407.

las opiniones de Ramón Barce en un artículo publicado en 1985 dentro de las *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, donde trata de exponer algunas ideas en favor de una posible sociología de la ópera y la zarzuela española del siglo XIX, comentando que la dialéctica social entre ópera y zarzuela como espectáculos juega un papel primario: "la ópera ocupa un lugar en la vida social; un lugar destinado a las clases socialmente superiores. Es un espectáculo sancionado por la presencia de sus reyes y su corte, al que asisten las clases adineradas, los dirigentes políticos, los «entendidos», y, en último término, toda aquella población que como las Míaus de Galdós, siente la necesidad de «aparentar» (de suponer, como entonces se decía). Digamos que el lugar está ya ocupado, y que dialécticamente ha de surgir otro más popular que se le oponga. Ese lugar en el espectáculo, y precisamente también en el teatro musical lo va a crear y ocupar la zarzuela"<sup>5</sup>. El público que acude a los teatros madrileños durante la primera mitad del siglo, es aristocrático o alto burgués; tendremos que esperar hasta 1849, año en el que los éxitos conseguidos por las zarzuelas en dos actos de Hernando, atraigan un nuevo público de extracción popular.

Volviendo a Mitjana, es interesante revelar el párrafo final de su obra, que dedica unas desesperanzadas palabras a la zarzuela grande; alude el autor a la gran atracción que ejercía España, país romántico, en el resto de Europa, y así cuando Gevaert llega a nuestro país a mediados de siglo (1850) "señalaba que España empezaba a salir del sopor en el que la habían sumido toda una serie de invasiones extranjeras y de largas guerras civiles. No se equivocaba. Durante su larga estancia en Madrid pudo percatarse de que un grupo de jóvenes compositores trabajaba con entusiasmo en la renovación de la música nacional. Sus esfuerzos desembocarían en la creación de la *Zarzuela grande*, manifestación artística muy interesante que habría podido dar extraordinarios resultados si hubiera conseguido desembarazarse de la influencia italiana"<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Barce, Rafael. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX". *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Madrid, Ministerio de Cultura, INAEM, 1987, p. 145.

<sup>6</sup> Mitjana, R. *La historia...* p. 469.

Otro intento de acercamiento a la sociología del género ha sido llevado a cabo bastantes años más tarde por Carlos Gómez Amat, en un artículo titulado "Función social de un teatro musical popular", en el que reúne una serie de opiniones sobre la cuestión. Cita por ejemplo cómo "la zarzuela cumplió su misión social de teatro musical popular durante muchos años, aunque fuese en aspectos tan distintos como el género grande, con argumento desarrollado, y el chico, en sus diversas vertientes de sainete, drama condensado, escena intrascendente o primitiva revista"; Gómez Amat, partiendo de la importante función social de este espectáculo, llega a la elucubración, planteándose si en nuestros días podemos encontrar un espectáculo "que represente ese importantísimo papel. Quizá la zarzuela, como el teatro de verso, no llegó a sucumbir, pero decayó ante el impulso de fenómenos de poco gasto y fácil difusión, como el cine, y también el deporte-espectáculo, el todopoderoso fútbol, motor de millones de personas y de pesetas, que vino a llenar los domingos de los españoles como decisivo complemento de los toros. La tauromaquia siempre fue compatible con la música, y desde luego con el teatro musical. Recordemos a los grandes críticos, cronistas de su época, como Peña y Goñi, Cármena y Millán o Eduardo Muñoz, que simultaneaban sus escritos musicales con los taurinos"<sup>7</sup>.

En 1891 se publica en Barcelona la obra "Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la Trilogía (Tres cuadros y un prólogo) *Los Pirineos*. Poema de D. Victor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell"<sup>8</sup>, En esta obra, Pedrell, teórico del que será el nuevo nacionalismo musical de principios del XX, comenta diferentes aspectos del tema de la Opera nacional, refiriéndose al concepto de drama lírico en castellano. Pedrell recoge para abordar el tema, varios argumentos del crítico José Yxart, autor de varias obras sobre arte escénico, y que coincidía en sus presupuestos con Pedrell, aunque, a diferencia de éste, no

---

<sup>7</sup> Gómez Amat, Carlos. "Función social de un teatro musical popular". *Primer seminario internacional de Zarzuela*. Junio, 1984.

<sup>8</sup> Barcelona, Imp. de Heinrich y Cía. 1891. Reeditado en facsimili por el Institut de Documentació i d'investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas". Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona Bellaterra, 1991.

había llegado todavía a las teorías wagnerianas. " «El acerbo común de una música *verdaderamente nacional* no se halla sólo en la canción popular, o en el periodo primitivo, sino también en el período y producciones artísticas»: que el germen esencial y real de un teatro lírico que pueda llamarse propio de una nación, «que forme, en realidad, escuela distinta, inconfundible con ninguna otra», está, en sentir del crítico, «donde se halla todo lo propio: en una tradición constante y de abolengo, en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas y homogéneas: en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres por una fuerza fatal, inconsciente: en la expresión de los afectos con iguales condiciones: en la serie de estudios y obras, que cuidaron de desarrollar, sin desviarlos, tales elementos». No se engañaban llamando a esto arte propio, escuela de una nación, ópera, pintura, arquitectura, o literatura nacionales"<sup>9</sup>, así expone sus opiniones Pedrell, utilizando para ello los argumentos de autoridad de Yxart. Continúa Yxart diciendo que "«No importa que una influencia cosmopolita, a que ningún pueblo se sustrae por fortuna, modifique en la apariencia de fondo y ofrezca un nuevo molde común a todas las naciones. Claro está que en el día, un compositor español no puede prescindir de la teorías corrientes: lo que importa es que la materia prima se mantenga intacta: que al molde común se le imprima el sello particular: que, si no el sistema, sea peculiar la inspiración. Esto es lo que en realidad se halla en las escuelas líricas que ostentan orgullosas el derecho de usar calificativo nacional y propio, aunque mutuamente se influyan»". Pedrell comparte totalmente este "programa" -calificación que él mismo le otorga a estas ideas-, y para justificarlo, y justificar teóricamente su obra, lleva a cabo un estudio histórico del desarrollo del drama lírico en la historia de la música, síntesis en la que critica a Italia, y valora sobremanera la música alemana: "Abandonada la gloriosa y fecunda tradición, llegaron los italianos a escribir música sin saber música y la decadencia de la ópera italiana, de aquella ópera que no tenía nada que ver con el drama verdadero, pudo señalarse, precisamente, desde el momento en que desaparecieron aquellos maestros que realmente escribieron música, porque sabían música y fueron los últimos que la supieron entonces. Mientras esto sucedía en Italia, la música

---

<sup>9</sup> Pedrell, *op. cit.* p. 9.

verdaderamente nacional se desenvolvía en Alemania bajo principios muy distintos". En el párrafo siguiente aparece una interesante idea sobre la recuperación de nuestro pasado musical, que recogerá en el año 1922 en los capítulos introductorios de su *Cancionero*, como veremos posteriormente: "Divorciada Italia de Palestrina, divorciados también nosotros de Morales, Victoria..... (no cito mas que a esos contemporáneos de Palestrina: formarían legión si fuese a citarlos todos), ni España ni Italia supieron ver la significación que para el porvenir del arte y sus desenvolvimientos tenía el perfeccionamiento de la melodía rítmica sobre la base fecunda de la hamonía cristiana"<sup>10</sup>. Sin embargo, según el autor de *Los Pirineos*, Italia al menos inventó este "género nuevo del que vinieron a ser tributarias todas las naciones de Europa: pagó España, el tributo (seguimos pagándolo, todavía, a fines del siglo XIX); llamamos a nuestra corte y a nuestros teatros, sociedades italianas de ópera acompañadas de sus compositores; se nos impuso de real orden la ópera italiana; subvencionamos los teatros en que se representaba este espectáculo; quisimos, como Alemania, Francia y otras naciones, aprender a componer óperas, y bajo esta influencia avasalladora compusimos óperas a la italiana porque no existían otros modelos: trataron nuestros compositores nacionales de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos, y venimos a parar en el fomento de la *tonadilla* y de la farsa popular con caracteres análogos al *flamenquismo* de ahora: vuelta a insistir con lo mismo, y a pesar de los ensayos repetidos constantemente con alguna ópera seria que de española sólo tenía la letra, repitiéndose el fenómeno, las composiciones de García y otros autores daban por resultado otra vez la moda de las canciones andaluzas propias de la *tonadilla*, que no podía elevarse al género popular e independiente". Con estas palabras descalifica Pedrell la *tonadilla*, rechazando su logros, y proponiendo una vuelta a un pasado musical más remoto, el de nuestros polifonistas, como ya veíamos en el párrafo anterior y volveremos a comentar cuando hagamos referencia a su *Cancionero*.

A comienzos del siglo XIX comenta Pedrell que "cuando ya otras naciones nos señalaban el rumbo que debíamos haber emprendido para salir del estado de embotamiento estético en que nos tenía la ópera italiana, logramos, que no fue poco lograr, levantar un tanto, no la ópera,

---

<sup>10</sup> Pedrell, *op. cit.* p. 17.



sino la *zarzuela*, propiamente tal. El balance de nuestra productividad musical de un siglo a esta parte presenta este menguado contingente: la *tonadilla*, la *zarzuela* y la farsa flamenca moderna o la misma tonadilla en otra forma, que es la vulgaridad rayana en chocarrería, la degeneración más innoble en que pueda caer un espectáculo"<sup>11</sup>. Tras estas opiniones, trata el autor más concretamente los logros del drama wagneriano, y lo que de él deberíamos reutilizar en nuestro país para crear un arte lírico nacional, y concluye: "Artistas del Mediodía, repetiré aquí y siempre: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana, que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados a la vera de nuestros jardines meridionales".

En 1911, dentro de una publicación que reunía varios *Escritos heortásticos*<sup>12</sup> dedicados al *Maestro Pedrell*, Eduardo López Chávarri incluía un artículo titulado "Felipe Pedrell et son oeuvre dans l'Art musical". En algunas de sus opiniones comparte Chávarri ideas pedrellianas: "Muchos han creído que la música española consistía exclusivamente en boleros y fandangos -series de danza andaluzas o más bien gitano-andaluzas- que son ante todo danzas aisladas, ya que en ciertas regiones de España incluso no son conocidas. Creer que toda la música española reside en esto es caer en el error de quien afirmara que toda la música nacional francesa consiste en coplas de café-concierto. La música española, tanto por sus caracteres como por sus precedentes históricos en un medio muy complejo, nos ofrece aspectos muy variados, se convierte en la expresión más inmediata del alma del pueblo, de su pensamiento y de su sentir; acompaña los trabajos agrícolas, canta las gestas de los héroes, las aventuras de caza, el amor, el dolor, en fin, la vida misma"<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Pedrell, *op. cit.* p 20

<sup>12</sup> VV. AA. *Escritos heortásticos al Maestro Pedrell*. Tortosa, Casa Social del Orfeó Tortosí, 1911.

<sup>13</sup> El texto original, en francés, es el siguiente: "Beaucoup ont cru que la musique espagnole consistait exclusivement en *boleros* et *fandangos* -sortes de danses andalouses, ou plutôt gitano-andalouses- qui sont avant tout des danses isolées, puisque dans certaines contrées de l'Espagne elles ne sont même pas connues. Croire que toute la musique espagnole réside là, c'est tomber dans l'erreur de celui que affirmerait que toute la musique nationale française consiste en des couplets de cafés-concerts. La musique espagnole, autant par ses caractères que par ses précédents historiques et son

Dentro del mismo artículo, expone también una opinión interesante sobre la zarzuela: "El canto popular y la poesía nacional, de raza, reaparecen en la tonadilla que, agrandada, da nacimiento a la zarzuela. Este no es como se ha dicho a menudo, un género inferior, sino una forma de arte muy compleja que permite todos los estilos desde el dramático hasta el cómico. [...] La última evolución de esta tendencia ha sido la creación del drama musical: es la obra del maestro Felipe Pedrell"<sup>14</sup>. López Chavarrí valora favorablemente el género, negando todo complejo de inferioridad veintitrés años antes de que lo asuma Emilio Cotarelo y Mori, como veremos.

Entre 1919 y 1920 concluye Pedrell su *Cancionero musical popular español* en cuatro volúmenes, publicado en 1922. En la introducción a esta obra aparecen también interesantes comentarios sobre el folklore nacional, su utilización, y sus posibilidades de integración en las obras musicales contemporáneas. En dicho texto comenta las líneas de desarrollo de la música española, que desgraciadamente, como ya afirmaba en 1891 en la obra que hemos citado, ha abandonado los logros de nuestra polifonía antigua. Uno de sus comentarios enlaza con la idea que expusimos anteriormente, de necesidad de vuelta a las fuentes musicales antiguas, que para él es el único camino posible de regeneración musical: "Desde el siglo XV, pues, la práctica y tradición constante de la escuela española, el modus, la tendencia, el gusto que no se deja adivinar tan subyugado en otra nación como en la nuestra, ha sido la práctica constante del arte español, porque examinada en sus fuentes me apercibí de que los viejos filones alumbraban fuego nuevo que nunca había

---

développement dans un milieu très complexe, nous offre des aspects très variés. Elle devient l'expression la plus immédiate de l'âme du peuple, de ses pensées et de ses affections; elle accompagne les travaux agricoles, chante les exploits des héros, les aventures de chasse, la haine, l'amour, la douleur, la vie enfin". López Chávarri, "Felipe Pedrell et son oeuvre dans l'Art musical". *Escritos Heortásticos*, Tortosa, 1911, p. 35.

<sup>14</sup> El texto original es: "Le chant populaire et la poésie nationale, de race, réapparaissent dans la *tonadilla* que, agrandie, donne naissance à la *zarzuela*. Celle-ci n'est pas, comme on l'a dit souvent, un genre inférieur, mais une forme d'art très complexe qui permet tous les styles depuis le dramatique jusqu'au comique. [...] La dernière évolution de cette tendance a été la création du drame musical: c'est l'oeuvre du maître Felipe Pedrell". López Chávarri, *op. cit.* p. 37.

fulgurado, y hablaban alto a la inocencia de mi espíritu que no cansaba de admirar, como si mi capacidad acabase de nacer. Y no salía de mi sorpresa, cuando meditaba que toda aquella técnica en la que palpitaba como un alma española, había sido olvidada por malhadadas influencias exóticas, despreciada por nuestros mismos profesionales, sobre todo por los de los últimos tiempos. Y la rehabilitación que merecía esta técnica en la que vive, late y palpita nuestra alma, ¿es posible que haya llegado ahora, ¡ahora tan sólo!, después de cuarenta o cincuenta años a esta parte?.

Trazad una línea recta desde Juan del Encina, el doble fundador de nuestra música nacional y de nuestro teatro moderno, y sin bifurcarse un momento, siempre latente, aunque eclipsada por la invasión exótica, esa línea irá a parar, indefectiblemente, en la partitura del músico nacionalista últimamente llegado que se sienta digno de escribir y cantar en el modo de la nación. Repito que yo no sé ver esa práctica y tradición constante de escuela en otra nación, sea la que quiera, y como no la sé ver, a ella se debe sin duda, que el arte tradicional y el canto popular infundidos y convertidos en substancia propia, y la misma alta inspiración de querer ser nosotros en arte, sangre de la nuestra, genio del nuestro y alma de la nuestra, nos sea tan fácil, natural y hacedero. Para convencernos fijáos en el caudal de adivinaciones que ha formado en nuestra práctica de arte esa feliz y no interrumpida tradición de compenetrar la emanación del alma del gran anónimo, emanación que todos juntos, unos y otros hombres, han creado, y hacerla hablar en una creación que es propia porque es suya, de su sangre, de su genio, substancia de otras almas que conviven y sienten como la suya. [...] Arrojad lejos de vosotros toda esa pesadumbre abrumadora de prejuicios, de tópicos, de imposiciones pedantes que son una vil mentira, y hablad en vuestro propio lenguaje: en el de la verdad"<sup>15</sup>.

Manuel de Falla también reveló en diversas ocasiones su opinión sobre el género lírico; en junio de 1917 publica el artículo "Nuestra música", donde encontramos la defensa a ultranza del nacionalismo musical que estaba floreciendo en España en ese momento, un nacionalismo "de

---

<sup>15</sup> Pedrell, Felipe *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona, Boileau, 1922, Vol. I, p. 31.

intención", que le hace a Falla expresarse en estos términos: "Nunca como ahora han demostrado los compositores españoles una convicción más profundamente nacional, y, sin embargo, ahora precisamente es cuando una parte de la crítica les acusa de traición a esos mismos principios. Pero hay algo todavía más digno de consignarse, y es que los modelos que esos acusadores nos invitan a acatar como intangibles son, salvo rarísimas excepciones, producto de la imitación extranjera mas palpable que podemos encontrar en toda la historia del arte europeo. Me refiero, o mejor dicho, se refieren a nuestra llamada zarzuela grande la que, como cualquiera puede comprobar con poquísimo trabajo, no es más que un calco de la ópera italiana en boga durante la época en que esas obras se produjeron. Y es en cierto modo natural que así fuera, puesto que los asuntos dramáticos que servían para hacer óperas cómicas o zarzuelas tenían que carecer necesariamente de carácter nacional, siendo como eran, en su mayor parte simples adaptaciones de obras extranjeras". La crítica al XIX le sirve para justificar su argumento de nacionalismo intencionado, y continúa Falla : "Barbieri, en su deseo de nacionalizar nuestra música, rompió con aquella manera de proceder, y *El barberillo de Lavapiés*, y *Pan y toros* son pruebas ilustres de tan noble empeño. Pero aún en estas obras de carácter sinceramente nacional, los procedimientos musicales de que se sirvió el maestro dejan raramente de estar influídos por los italianos al uso. [...] ¿Creerán algunos que pretendo desautorizar ridículamente cuanto se produjo en el periodo musical al que antes me he referido? Si así piensan, yo les ruego que salgan de su error. No sólo no ha sido mi intención, sino que soy de los que siempre han declarado su admiración para no pocas obras del género llamado zarzuela, *grande o chica*, que por tanto tiempo ha ocupado nuestra actividad musical. Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir. Pero de esto a declarar que el condimento - llamémosle así- con que se aderezan esas obras es puramente nacional... hay un abismo, como dijo el otro"<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Falla, Manuel. "Nuestra música", artículo apareció en el Número 2 de la revista *Música* (Madrid, junio de 1917); publicado en *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1972, pp. 58 y 59.

Adolfo de Salazar se ha convertido en una de las figuras más destacadas de la musicología y la crítica musical de nuestro siglo; "Salazar se entrega a un estudio de la música que parte siempre de un acercamiento y una más amplia comprensión hacia la cultura literaria y filosófica. Su formación es la del autodidacta, con una ingente cantidad de lectura, «el periódico y el libro fueron, por eso, dos instrumentos tan imprescindibles para él como la pluma o la máquina de escribir», señala Bal y Gay, compañero en el exilio mejicano"<sup>17</sup> "Salazar será el hombre -continúa Casares Rodicio-, que conoce profundamente el lenguaje musical desde la composición o la traducción de tratados técnicos como *La armonía moderna* de Eaglefield Hull, 1915; el crítico perspicaz y agudo ante todo fenómeno musical, que impone en España una nueva visión de este arte; el profundo analista de la obra, cimentada en sus análisis para la Sociedad Nacional de Música; el pensador que trata de interpretar los fenómenos musicales dentro del espíritu que les vio nacer, atento a cuantos hechos de la historia ha de tener en cuenta"<sup>18</sup>. En su obra *La música contemporánea en España*, "primera historia salida de la pluma de este autor"<sup>19</sup>, analiza Salazar las cabezas musicales más destacadas del momento, y entre ellas, aparecen las figuras de Barbieri y Arrieta. Hablando de Barbieri, comenta la trascendencia que supone el estreno en 1850 de su zarzuela en un acto *Gloria y peluca*, y añade: "Lo importante, llegados a este punto, es el saber adónde pretendía Barbieri anudar el hilo de la tradición. Sin meternos en erudiciones prolijas, podemos ver claramente que en el momento en que Barbieri tomaba las armas, había dos clases de música que podían pretender un abolengo añejo: una música de escenario y una música de camarín. Esta era aristocrática, sabia, pulida y atildada. Aquella otra, popular, democrática, echada a menos por la invasión de la ópera italiana. Ambas recababan para las raíces de su árbol genealógico una antigüedad poco menos que antediluviana. [...] Barbieri quiso y supo documentarse, y sus estudios e investigaciones fueron toda su vida; pero

---

<sup>17</sup> Casares, Rodicio, Emilio. "Introducción a la obra histórica de Adolfo Salazar" Prólogo a la obra titulada *La música en la sociedad europea*, Madrid, Alianza Música, 1982, p. 16.

<sup>18</sup> Casares, *op. cit.* p. 17.

<sup>19</sup> Casares Rodicio, Emilio. "Introducción a la obra histórica de Adolfo Salazar" Prólogo a la obra titulada *La música en la sociedad europea*, Madrid, Alianza Música, 1982, p. 23.

siempre se inclinaron más al lado vocal que al instrumental. Por el lado erudito busca en nuestra jugosa y fresca polifonía profana, y saca a la luz (en 1890) ese monumento histórico que es el *Cancionero de Palacio* (siglos XV y XVI); pero aunque piense que están ahí los antecedentes de nuestra música más pura, cree -con razón a nuestro entender-, que para revivir un gusto democrático hay que atenerse a un pasado menos remoto: el de los "popularistas" Esteve, Laserna, Misón, Manuel García..., lo cual no le impide asimilarse lo que puede de la ópera cómica francesa, entonces en boga y que pasaba por trances bastantes semejantes a los de la zarzuela española. [...] El deseo de resucitar la gran zarzuela de estirpe calderoniana, movía también a otros músicos, que, como Barbieri, tomaban pie, para empezar, en los géneros menores de los tonadilleros"<sup>20</sup>; con esta frase aclara Salazar la relación, para él clara, entre la tonadilla y las zarzuelas en un acto de los años treinta y cuarenta, idea que reexpone también Gilbert Chase en 1943, en otra obra que comentaremos. Por primera vez, se valoran las obras iniciales, previas a lo que definimos como restauración (hecho que tiene lugar en el 49, con la ampliación de la forma a dos actos llevada a cabo por Hernando), y se establece un puente entre dos tradiciones escénicas españolas: la tonadilla y la zarzuela de principios del XIX. Este hecho es de importancia fundamental para entender el desarrollo del género a partir de 1849 que se desarrolla, según nuestras conclusiones personales, a través de dos líneas paralelas: una europeizante que adopta el patrón formal francés y que desemboca en 1851 en el nacimiento de la Zarzuela Grande con el estreno de *Jugar con fuego* de Barbieri y Ventura de la Vega; y otra que, tal y como expone Salazar, se remonta al mundo de populistas como Esteve, Laserna, o Manuel García, y que se materializa en obras en un acto que desembocarán en el año 1867 en el nacimiento del Género Chico.

En 1928, escribe Salazar un magistral artículo para la *Revista de Occidente*, sobre "La música española en tiempos de Goya", en el que refiere sus opiniones sobre "Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX"<sup>21</sup>. Comenta en él cómo "La ópera italiana, protegida por los primeros Borbones, había

---

<sup>20</sup> Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Campomanes, 1930, pp. 44 y 45.

<sup>21</sup> Salazar, A. *Revista de Occidente*, año V, vol. 22, nº LXVI. Dic. 1928. Madrid, 1928

llegado a ser la invasión de lava destructora de cuanto encontró en el suelo español bien arraigado o de raíces someras. [...] Ahoga, además, una floración lírica que habría descubierto la ópera en España sin necesidad de la visita de su triunfante rival; pero al destronar a la vieja zarzuela, que tenía más de ópera en esencia que de zarzuela, según lo que hoy entendemos por este género, hace que el sentimiento nacional se concentre, no sin un gesto de rencor y resentimiento que lo agudiza y acentúa, en ese género menor que, desde el entremés cantado y el baile entremesado del XVII, va a ir a parar a la tonadilla, para disolverse a su vez, cuando, triunfante ya el italianismo, se intenta revivir aquellos sentimientos nacionales y castizos que sólo van a resucitar en una forma híbrida con Barbieri". Y continúa, "este sentimiento de lo tradicional, popular y nacionalista, no es nuevo en España en el terreno musical. El sentimiento «casticista» en el siglo XIX es una consecuencia inmediata de la guerra napoleónica; pero no saca sus elementos de la nada, sino que lo que hace es exaltar una serie de valores que habían constituido el tema de músicos y teóricos durante todo el siglo pasado, es decir, que desde que la invasión italiana, con la llegada de los Borbones, había despertado la conciencia de una música nacional que se veía desalojada de los aposentos en donde se sentía con derecho, y se refugiaba, de fuerza, en las clases inferiores, menos cultas, más tradicionalistas cuando la novedad hiere su fibra patriótica pero que, voluble e inconsecuente, admite como tradicional lo que ha visto practicado por la generación anterior". Salazar condena esta expresión musical "casticista" de comienzos del siglo XIX, ya que bajo su óptica, mientras "que el nacionalismo, conscientemente explicado y practicado por nuestros músicos y teorizadores del siglo XVIII, se basa en elementos fuertemente arraigados en nuestro suelo, el «casticismo» de comienzos del siglo siguiente, forma popular y resentida de ese patriotismo pegujal que siguió a la invasión francesa, lleva diluido en su torrente, efervescente y superficial, cantidad de «impurezas» consideradas como muy «castizas» en aquel momento, simplemente por ser anteriores a 1808, pero que unos cuantos años antes habrían mostrado claramente su procedencia exótica"<sup>22</sup>. Párrafos más adelante, cuando el autor relata a grandes pinceladas el desarrollo histórico del arte escénico

---

<sup>22</sup> Salazar, A. "La música española entiempos de Goya", *Revista de Occidente*, año V, vol. 22, nº LXVI. Dic. 1928. Madrid, 1928, pp. 340-341.

durante el XVIII, comenta cómo durante el reinado de Fernando VI "el pueblo se refugiaba en un género menor, menor aún que la zarzuela, que ya había desaparecido en el remolino italianista; género a su vez que, ante el modelo del entremés, dilataba la primitiva y simple tonadilla y la iba dando cuerpo y acción escénica hasta convertirla en un sucedáneo modesto de la zarzuela, crecimiento y dilatación que se verificaba a costa de su resentimiento contra las modas extranjeras y cuyo principal argumento consistía en la sátira, en el remedo y en la burlesca caricatura, en términos, puede suponerse, que no tendrían nada de académico"<sup>23</sup>. En esta cita, apunta Salazar la posible relación entre tonadilla y zarzuela, como posteriormente comentará Chase, compartiendo la opinión del crítico español.

En otra de sus obras, titulada *Los grandes compositores de la época romántica*, publicada en Méjico en 1946, dentro de un interesante capítulo sobre "El Romanticismo en España", vierte Salazar opiniones que no por resultar más generales pierden interés; así, destaca la idea de recuperación de las formas dramáticas del teatro clásico español del Siglo de Oro, afirmación que apoya con algunos argumentos de autoridad como el siguiente de Américo Castro: "No sin cierta admiración se encuentra uno en los manuales de literatura la afirmación corriente de que el Romanticismo en España no es sino el retorno a nuestras viejas modas literarias, a las tradiciones del Siglo de Oro. La influencia francesa del siglo XVIII habría paralizado momentáneamente la corriente nacional, a la que la literatura de 1835 se encargó de devolver sus decaídos honores. Al hacerse romántica, se dice a menudo, la España de 1830 parecía recobrar pura y simplemente la tradición del Siglo de Oro"<sup>24</sup>. Salazar añade otra idea fundamental para comprender, bajo nuestro punto de vista, el rechazo manifiesto al populismo nacional que revelan muchos críticos y autores del siglo XIX: "El siglo XVIII entero es, desde la entrada de los Borbones, la prolongada etapa a lo largo de la cual se verifica el intercambio entre el espíritu tradicional, o predominante hasta

---

<sup>23</sup> Salazar, *op. cit.* p. 356.

<sup>24</sup> Castro, Américo. Introducción a *Les grands romantiques espagnols. Le renaissance du livre*, París, p. 5, citado en: Salazar, Adolfo. *Los grandes compositores de la época romántica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 73.



la fecha, y las novedades sociales y culturales introducidas por la nueva monarquía. Socialmente, la separación de clases se acentúa, incluso en las clases intelectuales, y si la distinción no llega a ser tajante y hay fenómenos de ósmosis entre lo vernáculo y lo importado, es más bien «a pesar de» esto último que gracias a ello, y se hace en gran parte peyorizando lo nacional en favor de lo extranjero, o bien dando a esto una alta categoría, mientras que aquello otro se hace a título de cosa pintoresca. Por otra parte, entre las gentes del país hay siempre espíritus de disconformidad, que suelen ser los más avisados y de más liberal criterio, a quienes la novedad extranjera sugestionaba, que proclaman la ranciedad de lo tradicional y que comprueban con reiterada frecuencia que el tradicionalismo literario y artístico va unido a criterios políticos conservadores de peligrosa recalcitrancia"<sup>25</sup>. Este argumento explica no pocas actitudes manifestadas a lo largo del siglo. Salazar también comenta cómo "la sociedad aristocrática no es enteramente indiferente a nuestra música popular, especialmente si llega a sus oídos a través de la escena teatral aun de las más modestas aspiraciones; pero si ésta respira los aires ultramontanos, es para languidecer a su sombra como bajo el manzanillo", y recupera en este momento la tesis de italianismo, añadiendo: "Así la influencia de la ópera italiana sobre nuestro teatro tradicional, en tiempos del gran teatro clásico, aún débil a pesar de su prestigio cortesano, fue inoperante, mientras que fue fatal para todas las manifestaciones musicales en los siglos XVIII y XIX desde su introducción por la monarquía borbónica". De nuevo aparece la idea de relación entre la zarzuela del XIX y la ópera cómica francesa: "Los cauces de la música española de la primera mitad del siglo XIX conducen, por otra parte, a regiones poco favorables, relativamente, a la expansión de las formas más elevadas del espíritu musical romántico. Son aquéllos la ópera italiana, arte mayor en la sociedad española de esa época, y el teatro popular. Es decir, que el concepto relativo al arte musical mayor consistía casi exclusivamente en el Romanticismo de los sucesores de Rossini: con Bellini y Donizetti sobre todo; y en el arte menor se mezclaban italianismo y costumbrismo. Uno de los aspectos del Romanticismo de la primera mitad del ochocientos era simple plagio. El otro aspecto era retardatario, regresivo en sus ideas casticistas y nacionalistas. Bajo ese signo comenzó, a mediados del siglo,

---

<sup>25</sup> Salazar, A. *op. cit.* p. 79.

la nueva época de nuestro teatro popular, de la zarzuela que no pensó entonces en volver a las calderonianas «fiestas de la Zarzuela», ni cosa parecida, sino en aclimatar en España el género francés de la «ópera cómica», que José Bonaparte ofreció en vano a sus súbditos, pero que varios músicos españoles trajeron después a Madrid, en adaptaciones y traducciones al mediar el siglo"<sup>26</sup>. En el párrafo siguiente añade una idea que completa la que ya había expuesto en su obra anterior al valorar las obras de Soriano Fuertes, y aclara el concepto que le merecen las obras en un acto que se estrenan en Madrid en los años treinta y cuarenta, diciendo que "el nuevo espíritu musical del siglo XIX en España no aparece claramente acentuado hasta casi cumplida su primera mitad. Esa época inicial es confusa. La futura crisálida lucha por desprenderse de las envolturas de la larva, por independizarse de los criterios atrasados. Pero al mismo tiempo encuentra en ellos una conciencia afirmativa en el sentido de lo nacional, más firme y más convincente que las importaciones de reciente factura. Así ocurre que el Romanticismo español sea eminentemente historicista; y esto que ocurre en todos los sectores, predomina en la música, en sus mejores individuos. Por un lado, hay un deseo de avance, de europeización, porque el siglo del progreso es internacional, incorporativo. Por otra parte, se vuelve la vista atrás hacia nuestra Historia, que se siente ser «tan española». Puede decirse que el Romanticismo español avanza dos pasos y retrocede uno"<sup>27</sup>.

En su otra obra, *La música en la sociedad europea*, que publica en cuatro volúmenes entre 1942 y 1946, aborda también el tema de la zarzuela y, aunque no aporta ninguna idea nueva, apoya la afirmación ya expuesta de que "la nueva zarzuela madrileña, más que española, es, en esencia, una adaptación al idioma y gusto del público español de las operetas francesas y de sus óperas cómicas"<sup>28</sup>. Dedicaba también el autor unas palabras a la zarzuela en su obra *La música en España*, en la que trata de llevar a cabo una descripción historicista del desarrollo del género, partiendo de la idea generalmente aceptada de que la primera zarzuela del siglo XIX es la obra estrenada con motivo de la inauguración

---

<sup>26</sup> Salazar, A. *op. cit.* p. 95.

<sup>27</sup> Salazar, A. *op. cit.* pp. 95 y 96.

<sup>28</sup> Salazar, A. *La música en la sociedad europea. El Siglo XIX (2)*. Madrid, Alianza Música, 1985, p. 346.

del Conservatorio de M<sup>a</sup> Cristina, *Los enredos de un curioso*, y a pesar de que en ella colaborasen los más italianizantes ingenios de la corte, es definida por él cómo "no demasiado italianizante si eso era posible". El resto de las ideas que vierte en este texto proceden de fuentes anteriores: Emilio Cotarelo y Mori, y Antonio Peña y Goñi fundamentalmente.

En 1946 Matilde Muñoz publica su monografía sobre la *Historia de la zarzuela y el género chico*. En ella elabora una síntesis del desarrollo del género a lo largo del siglo XIX, que pretende obtener el calificativo de positivista, pero que carece de científicidad en sus argumentos, y adolece de la consulta de fuentes documentales. Tampoco se caracteriza esta obra por revelar opiniones originales, ya que la autora recurre a argumentos de obras anteriormente mencionadas, que disfraza con su peculiar estilo; así comenta que "la zarzuela, desgajada de su origen cortesano por la irrupción torrencial del género italiano en los teatros del rey, se refugió en el amplio favor del pueblo, que siempre la distinguió con su entusiasmo, y que de este trasiego se derivó el hecho provechoso de que un género adoptado por el pueblo terminase por hacerse popular en todas sus formas, recogiendo el acento, el espíritu y la esencia del pueblo mismo, que es lo que en definitiva le dio gracia, vitalidad, originalidad y lozanía. De este desvío de las clases selectas de la sociedad y de este padrinazgo de las clases populares había de surgir, tras lenta decantación instintiva, nada menos que nuestro teatro lírico nacional, una de las escuelas más fuertes, vitales, y genuinas de música dramática con que cuenta el mundo"<sup>29</sup>.

En la obra de Gilbert Chase *La música en España*, publicada en 1943, encontramos un interesante argumento contrario al italianismo de la zarzuela primitiva, al afirmar Chase que "la zarzuela del siglo XIX no es un reflejo de la ópera italiana o de la opereta francesa porque en su sustancia permanece el sabor folklórico de la tonadilla. En su manifestación auténtica, la zarzuela es una versión derivada y expandida de la tonadilla del siglo XVIII, que es una vuelta hacia las originarias formas líricas del teatro español"<sup>30</sup>. Expone Chase dos ideas nuevas: por un lado, la consideración de que la zarzuela mantiene en su sustancia el

---

<sup>29</sup> Muñoz, Matilde. *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid, Ed. Tesoro, 1946, p. 21.

<sup>30</sup> Chase, Gilbert. *La música en España*, Buenos Aires, Librería HT, 1943, p. 43.

sabor folklórico de la tonadilla (es decir pergeña un lenguaje musical autóctono o nacional), que permite rastrear las huellas de un lenguaje musical español durante los primeros cincuenta años del siglo XIX; y por otro, la afirmación de vuelta hacia las originarias formas líricas del teatro español, que se integra dentro del proceso general llevado a cabo en las formas dramáticas nacionales hacia los años treinta, coincidiendo con la irrupción del Romanticismo literario, y que en el caso de la literatura se define como "la españolización de las formas dramáticas de nuestra escena"<sup>31</sup>. La idea de recuperación de las formas clásicas de nuestro teatro de los siglos de Oro, es también uno de los hechos que destaca Salazar al referirse al Romanticismo en España: "La generación de 1830 encontró en nuestra vieja literatura, que se había anticipado a la francesa en sus ediciones modernas, gracias al cuidado de nuestros hombres de letras, como T. Antonio Sánchez, un cuadro maravilloso, lleno de escenas de personajes que convenían singularmente al espíritu y a la sensibilidad de ese momento. [...] Emoción, fantasía, el atractivo del exotismo pintoresco, incitaban a las primeras generaciones románticas y hacían de nuestro Romancero y de nuestro teatro clásico, libre de las reglas que le asignó el clasicismo francés, un país ideal donde su imaginación se movía en perpetuo deslumbramiento y encanto"<sup>32</sup>.

Esta idea de españolización de los modelos dramáticos aparece tímidamente esbozada en un artículo de Subirá, escrito en el año 1971, en el que afirma cómo "los literatos de la primera hornada -aquellos dos, Olona y Ventura de la Vega- pagaron tributos frecuentes al teatro francés en los asuntos de sus más notables obras; pero poco a poco «españolizaron» los argumentos"<sup>33</sup>. Respecto a esta idea, Salazar comenta en su libro *La música en la sociedad europea* cómo: "*El Valle de Andorra* sirve a Halévy y Gaztambide; *El Juramento* a éste, después de haber servido a Mercadante, y la *Catalina* de aquél es un trasunto meyeerberiano. *El Postillón de Longjumeau*, de Adam, revive en *El Postillón de la Rioja*, de Oudrid; *Los Diamantes de la Corona* sirven por

---

<sup>31</sup> Llorens, Vicente. *El Romanticismo español*. Madrid, Ed. Castalia, 1989, p. 435.

<sup>32</sup> Salazar, Adolfo. *Los grandes compositores de la época romántica*, Madrid, Aguilar 1958, pp. 74-75.

<sup>33</sup> Subirá, José. "Panorama histórico de la zarzuela". *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C. 1971. p. 149.

igual a Auber y a Barbieri; *El Molinero de Subiza* es oriundo de *le Moulin des Tilleuls* de Maillart y el *Domino Noir* de Scribe y Auber cambia su tono por el menos trágico de *El Domiró Azul* que era el color que mejor convenía a la cerúlea musa de Arrieta"<sup>34</sup>. Y en *La música contemporánea en España*, añade "La adaptación, traducción, arreglo o apropiación de argumentos extranjeros llegó a constituir una verdadera plaga que acarreó consecuencias graves para el desarrollo de la zarzuela, pero que tuvo por causa la superproducción de nuestros zarzuelistas, cuya mano de obra era tan deleznable como la de sus antepasados, los tonadilleros. Los libretistas no daban abasto y resolvieron suprimir los Pirineos por segunda vez. Hernando, el secretario del Conservatorio, regresaba de París con la cabeza llena de los ecos de la ópera cómica francesa, cuando comenzó sus trabajos que dieron por resultado el nacimiento de la segunda época de la zarzuela, a la que los críticos del siglo querían llamar, con justa razón, ópera cómica española, del mismo modo que la primitiva zarzuela no fue sino un tipo de ópera, en su acepción más legítima, según las ideas de aquel tiempo. [...] El mismo año en que Barbieri fundaba la «Sociedad de Conciertos» (1866), Castro y Serrano escribía: «A excepción de algún trabajo original apreciable, los pocos poetas que se dedican al género limitaron su acción a trasladar del francés y otros idiomas los libretos que se encontraban al paso, produciendo dos males de igual trascendencia: el de que las obras careciesen de la originalidad y condiciones características, que en primer término se buscaba en ellas, y el de que su cualidad de rapsodias les cerrase los medios de la audición universal»"<sup>35</sup>.

Continúa Subirá afirmando que "los compositores al principio mal podían soslayar influencias italianas procedentes del terreno operístico, pero acentuaron luego el espíritu español, utilizando con frecuencia fuentes folklóricas de buen gusto"<sup>36</sup>; sin embargo el autor sí acepta la españolización en una segunda etapa, rechazando lo que pudiera haber de

---

<sup>34</sup> Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea* (Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 346.

<sup>35</sup> Salazar, A. *La música contemporánea en España*, Madrid, Campomanes 1930, p. 322.

<sup>36</sup> Subirá. "Panorama histórico de la zarzuela". *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C. 1971, p. 149.

hispánico en las obras de los primeros años del siglo (1832-1849), y no acepta la idea de que la zarzuela sea una ampliación de la tonadilla, tal y como afirma Chase. Ninguno de los autores valora las obras en un acto que se empiezan a estrenar a partir de la inauguración del Real Conservatorio de M<sup>a</sup> Cristina, y que no pasan de ser definidas como "intentos que prepararon con timidez y esporádicamente la resurrección de la zarzuela cuando el siglo XIX se aproximaba a su mitad"<sup>37</sup>. Sin embargo, la opinión de Chase de que la zarzuela ampliaba el lenguaje tonadillero, parece clara al analizar las obritas en un acto de los primeros años del siglo; estas obras, las zarzuelas que definiremos a lo largo de esta tesis como zarzuelas románticas (1830-1849), manifiestan la españolización de las formas dramáticas, y establecen una relación clara con la tradición lírica española.

Si continuamos revisando las opiniones de José Subirá, debemos de mencionar su gran obra sobre *La tonadilla escénica*, trabajo de referencia obligada para realizar cualquier estudio, por pequeño que sea, sobre la música escénica de ese repertorio. El autor hace un estudio histórico del género, y cuando se acerca al siglo XIX, periodo de decadencia final de este tipo de forma dramática, comenta obligadamente la situación del teatro lírico en general, y el resurgimiento de la zarzuela. Está claro que la lírica italiana pisaba por completo las tablas de nuestros teatros, pero "no quedó entre tanto absolutamente olvidada la música nacional entre las clases distinguidas y de buen tono, pues se escribieron gran número de canciones sueltas, como *El Serení*, *El no sé qué*, *El Caramba*, *El julepe*, *El Chairó*, *La Currilla*, etc. figurando Carnicer entre sus principales proveedores. Según manifiesta Rafael Mitjana, estas canciones sueltas pueden considerarse como vestigios de la antigua tonadilla, constituyendo la única manifestación interesante de la producción musical netamente española durante el triste periodo que siguió a la Guerra de la Independencia. Puestas de moda por la música flamenca y las costumbres pintorescas de Andalucía (polos, cañas, boleros, fandangos, etc.) adoptaban un estilo popular y tuvieron apologistas o descriptores tan importantes como Estébanez Calderón. Esas canciones recogieron

---

<sup>37</sup> Subirá. "Panorama histórico de la zarzuela". *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C. 1971, p. 149.

efectivamente la herencia bien menguada de la difunta producción tonadillesca, y prepararon a su vez al caudal de que en parte, sólo en parte, habría de nutrirse la zarzuela durante la segunda mitad del siglo XIX; sirvieron, en suma y a lo sumo, como hilo de enlace entre la tonadilla del siglo XVIII y la zarzuela del XIX, sin establecer la menor afinidad ideológica, ni reconocer el menor parentesco espiritual entre estos dos géneros teatrales que hubieran podido ser mucho más afines"<sup>38</sup>. Concidimos plenamente con Subirá en la valoración del repertorio cancionístico de la época (sirvan como ejemplo las boleras de Moretti y León, y las canciones de Gomis y Carnicer), considerando que la zarzuela, sobre todo la de un solo acto, recoge este repertorio para tratar de codificar un lenguaje musical español, y que sólo será decodificado por el público gracias a la labor musical que cumple este repertorio. En la tesis comentaremos más extensamente la doble relación entre ambas manifestaciones musicales: la utilización del lenguaje de la canción en la zarzuela, y la perpetuación del repertorio (a partir de los años 40) en la zarzuela, que le confiere un marco escénico adecuado para sobrevivir.

La zarzuela, "género que responde a una peculiaridad psicológica del pueblo español, y por ello ha sobrevivido con varias alternativas de florecimiento y decadencia"<sup>39</sup>, es tratada también por el autor en otra obra sobre la *Historia de la música teatral en España*, publicada en 1945. En ella reitera el argumento italianizante, y añade algunos datos más sobre la "invasión" a la que se someten nuestros escenarios: "A la hora de la paz, tras el retorno de Fernando VII en 1814, Rossini penetra con avasallador ímpetu e invade las escenas españolas. Fueron sus introductoras en Madrid las famosas hermanas Benita y Francisca Moreno. [...] Tras Rossini aparecieron paulatinamente otros compositores de renombre más amortiguado: Spontini, Pavesi, Puccita, Mosca, etc. [...] A la influencia rossiniana siguen la belliniana y la donizettiana. Donizetti penetra en Barcelona desde 1828 y en Madrid unos años más tarde.

---

<sup>38</sup> Subirá, José. *La tonadilla escénica. Volumen primero. Concepto y fuentes. Origen e historia*. Madrid, Tipografía de Archivos Olózaga, 1928, pp. 250-251.

<sup>39</sup> Subirá, J. *La participación musical en el Antiguo Teatro Español*. Publicación del Instituto del Teatro Nacional, febrero de 1930, p. 37.

Bellini lo efectúa en ambas ciudades el año 1830"<sup>40</sup>. En cuanto a la valoración del fenómeno en sí de la restauración formal, Subirá ofrece una perspectiva historicista, basada en los datos que aparecen en la obra de Emilio Cotarelo y Mori, que comentaremos, y no revela ninguna opinión personal sobre la cuestión. El mismo autor, en su obra más general sobre la *Historia de la música española e hispanoamericana*, publicada en 1953, dedica un interesante capítulo a "La música profana vocal e instrumental y la música escénica en el siglo XIX". En la primera parte del mismo, tras haber aclarado que "el panorama español muestra por parte de sus compositores poca inclinación hacia la música puramente instrumental; y en cuanto a la vocal, una vez sacudido el yugo rossinista e iniciado el cultivo de la zarzuela grande, sus preferencias se encaminan con paso firme hacia ese género teatral que es la manifestación más típica y más sobresaliente de nuestra producción nacional durante la segunda mitad del siglo XIX"<sup>41</sup>, dedica algunos párrafos a la producción de Manuel García. El caso de este cantante y autor es de gran interés para el desarrollo de la zarzuela de los primeros años del siglo XIX. Comenta Subirá que "no fue Manuel García «el último tonadillero» como suele repetirse muy extraviadamente, puesto que tal papel corresponde a Blas de Laserna. [...]. En cambio sí que fue «el primer operista». Antes de iniciar esa dirección había dado reiteradas pruebas de singularísimas dotes como intérprete por cuanto en 1799 se lució cantando oratorios sacros durante la cuaresma y el primero de mayo interpretó la *Nina*, ópera de Paisiello. [...] Manuel García será el más perseverante operista desde el 16 de septiembre del siguiente año, en que estrena *El seductor arrepentido*. Además de autor, entonces García fue intérprete, colaborando con él la Briones y otros más". Continúa García estrenando obras propias y ajenas y llegados al año 1803, encontramos una interesante noticia teatral del 30 de mayo, fecha en la que se "estrenó, vertida del francés, la opereta *El luto fingido*, calificada como «zarzuela» por el censor teatral don Santos Díez González, y como «comedia» por el vicario eclesiástico. Falta el texto musical, y apunta Emilio Cotarelo y Mori la sospecha, en verdad

---

<sup>40</sup> Subirá, José. *Historia de la Música teatral en España*, Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 165 y ss.

<sup>41</sup> Subirá, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Salvat, 1953, p. 624.



puesta en razón, de que tuviera por autor a Manuel García. Este llamó la atención con la opereta *El criado fingido*, producción hoy conocida universalmente después de siglo y medio de música, por formar parte de su música aquel polo cuya letra principia así: «Cuerpo güeno, alma gitana-que de fatigas me llenas...». Lo examinó la Mesa Censora en enero del año 1804, y mientras al libreto manuscrito lo denomina «ópera en prosa en un acto», el censor político lo califica de «zarzuela». Carmena y Millán no menciona esta obra en la lista de las siete óperas y operetas españolas cantadas durante dicho año. La obra gustó muchísimo y se la representó durante largo tiempo, no sin sufrir algunos retoques. García era entonces director de música del Teatro de los Caños, y en el estío siguiente marchó con otros actores a Cádiz, la ciudad de sus recuerdos juveniles"<sup>42</sup>. Podríamos seguir comentando los estrenos de las operetas de García en Madrid, y posteriormente en París y Méjico, pero lo realmente interesante de estos párrafos para nuestra cuestión no es la fría descripción de los estrenos y sus títulos, sino que es la aparición de la figura de García con la función de puente entre las últimas tonadillas y las primeras zarzuelas que surgen a partir de 1832, fecha de inauguración del Real Conservatorio de M<sup>a</sup> Cristina en Madrid. El propio autor ratifica el papel de García en su obra sobre *La tonadilla escénica*, comentando cómo en la temporada de 1804 "pasaban meses sin que se representase ni una sola vez [ninguna tonadilla], a la vez que continúan con sus operetas (como *El criado fingido*, de Manuel García) y sus bailes"<sup>43</sup>.

En su *Historia de la música*, recalca, coincidiendo con otras opiniones decimonónicas como las de Barbieri tal y como luego veremos, que "tras la Guerra de la Independencia, el teatro lírico netamente español sufrió un colapso duradero. Ni la opereta fugaz del ya expatriado García, ni la tonadilla escénica de vida esplendorosa durante medio siglo, ni la zarzuela en dos actos cuyas fases evolutivas habían cubierto un siglo y medio bien colmado, tenían poder bastante para oponer un dique a nuevas corrientes filarmónicas y se vieron arrolladas por ellas. El rossinismo, sobre todo, ejerce una acción benéfica por sus aportaciones innovadoras, pero maléfica por su exclusivismo letal", y añade a esto: "De zarzuela ya no

---

<sup>42</sup> Subirá, J. *op. cit.* pp. 629-631.

<sup>43</sup> Subirá, José. *La tonadilla escénica. Tomo Primero. Concepto, fuentes y juicios. Origen e historia*. Madrid, Tip. de Archivos Olózaga, 1923, p. 231.

hay quien hable; cuando asomaba por casualidad ese vocablo ya borroso, parecía un arcaísmo inútil, y como faltaba una idea precisa de su real significado, lo interpretaban a su gusto las imaginaciones"<sup>44</sup>. Subirá dedica un largo epígrafe de su libro a comentar el desarrollo histórico de la zarzuela en la primera mitad del siglo, y utiliza de nuevo para ello los datos que le ofrece Cotarelo en su obra sobre el género lírico. En esta obra sí aporta una valoración personal sobre el estado del repertorio a mediados de siglo, comentando que: "Cosa curiosa: en buena parte los libretos solían adaptarse del francés. Con ello demostraban nuestros vates facilidad para aderezar muy felizmente lo que se les daba hecho en otro idioma, y al mismo tiempo habilidad para revestirlo con tonos originales de hispanismo indiscutible; por su parte nuestros músicos revelaban una personalidad propia, pues en bastantes casos además de mostrar una independencia total con respecto a lo que allende las fronteras creaban eminentes productores de ópera cómicas, aportaban pruebas fehacientes de que los compositores españoles sabían competir con ellos en pie de igualdad. Porque en verdad sea dicho, si tales zarzuelas pueden estar envejecidas hoy, en sus días lozanos tenían una fragancia que las hacía sumamente apetecibles, cual sucedió con otros muchos productos musicales de otros países que ya han dejado las candilejas, pero han pasado a la Historia como vulgarmente se dice. Aun hay más, sin embargo. Algunas de esas obras se oyen actualmente, no sólo con la consideración atenta y el interés respetuoso que inspira lo venerable, sino con renovado regocijo y satisfacción suma"<sup>45</sup>.

En 1970 es presentada en la Universidad de Iowa (USA) una tesis doctoral sobre *Doña Francisquita*, en la que el autor, Donald Thompson, dedica un importante número de páginas al desarrollo del género en los siglos XVIII y XIX, utilizando para ello las fuentes clásicas que estamos comentando. Reafirma la opinión de Salazar de enlazar el género con la música teatral francesa, comentando cómo las traducciones de obras francesas (sobre todo óperas cómicas), actuaron como antídoto contra el vacío dejado por las compañías italianas (que debido a la ley de 1799 se habían quedado sin trabajo en España), pero produjeron la exclusión de

---

<sup>44</sup> Subirá, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Ed. Salvat, 1953, p. 701.

<sup>45</sup> Subirá, José, *op. cit.*, p. 708.

los géneros autóctonos. El público, según Thompson, acoge apasionadamente el nuevo estilo, porque la música era de agradable melodía, y los argumentos de las obras francesas eran frescos e interesantes; a éstos factores añade una idea de Subirá, según la cual los cantantes españoles estaban encantados de aparecer por primera vez en el Teatro de los Caños del Peral, cantando en un estilo completamente diferente al de sus predecesores<sup>46</sup>.

En 1980 aparece también en Estados Unidos una obra de William Bussey acerca de las influencias de la música italiana y francesa sobre la zarzuela española del siglo XVIII. La obra peca de reduccionista en sus comentarios generales, pero resulta interesante en cuanto a lo comentarios del repertorio. En ella el autor comenta que obras como *"El tío y la tía, y Las Labradoras de Murcia"*, ponen las bases para muchas zarzuelas de finales del siglo XVIII, XIX, e incluso, para obras escritas en los años iniciales del siglo XX<sup>47</sup>.

Enrique Franco expone también algunas interesantes opiniones sobre la zarzuela en el artículo "La zarzuela en la base del nacionalismo musical

---

<sup>46</sup> Thompson, Donald. *Doña Francisquita, A zarzuela by Amadeo Vives: translation, adaptation, musical direction and production. Volume I. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the School of Music in the Graduate College of The University of Iowa.* Agust, 1970, pp. 67 y 68. El texto real dice: "By 1799, however, opera was solidly established. The zarzuela had been completely forgotten, and an era which might have produced a revival of the national lyric theater was characterized instead by the continued performance of imported works. Now, however, the works were performed in Spanish translation and by Spanish artists. A period of heavy French influence began as the vacuum left by the Italians' departure was filled by Spanish translations of French *opéras-comiques*, still to the virtual exclusion of native works. Audiences passionately embraced the new style, for the music was agreeably melodious and the French plots were fresh and interesting. José Subirá points out another factor in the success of the French imports: that Spanish singers were pleased to be able to make their first great appearance at the Caños del Peral Theater in a style which was completely different from that of their Italian predecessors".

<sup>47</sup> Bussey, William M. "As for *El tío y la tía* and *Las Labradoras de Murcia*, these works laid the foundation for many zarzuelas of the late eighteenth, nineteenth, and early twentieth centuries". *French and Italian Influence on the Zarzuela (1700-1770)*. UMI Research press Studies in Musicology. p. 162.

español". publicado en 1984. En él, comenta Franco que "Según las épocas y las circunstancias ha primado entre las gentes de cultura, y de modo especial, entre los profesionales de la música, la idea de la zarzuela como algo nefasto, o, por el contrario, como suprema y gloriosa expresión netamente española. Para unos elogiar aquellas zarzuelas que bien lo merecen, venía a convertirse en pecado de plebeya vulgaridad; para otros, intentar una crítica serena que considere los defectos de esta o aquella zarzuela, incluso popular, se erigía en directo atentado a la Patria y a sus esencias", y añade que "resulta necesaria una rehabilitación histórica de la zarzuela (y me refiero sobre todo a la que, a partir de Barbieri, recoge las tradiciones de nuestra música). No puede ser considerada como hecho marginal, sin relación con la que podríamos denominar historia grande de la música española. No puede, ni debe ser considerada aparte porque -a mi entender- la zarzuela está en la base misma del movimiento nacionalista que logró para nuestra música lo que, desde más allá de las fronteras españolas, se llamó con insistencia "renacimiento musical español"<sup>48</sup>.

Queda aún referirnos al volumen 5 de la colección publicada en Alianza Música sobre la *Historia de la música española*, escrito por Carlos Gómez Amat. En él se aborda el tema desde una perspectiva demasiado general, y con poca exhaustividad. A pesar de que la intención del autor es llevar a cabo una síntesis de las principales tendencias historiográficas que encontramos sobre la cuestión, no queda claro el origen de cada una de ellas, ni las fuentes utilizadas. En el capítulo 11, titulado "Fundamentos de la zarzuela", despacha la zarzuela anterior a 1849 en sólo dos párrafos, haciendo comentarios de este tipo: "La verdadera zarzuela, según ahora la entendemos, no nace hasta pasado el primer tercio del siglo XIX"<sup>49</sup>.

Tras haber comentado todas estas opiniones sobre la cuestión, es necesario referirnos a la obra fundamental, junto con la de Peña y Goñi, para el estudio del género, obra que aunque algo anticuada en su planteamiento metodológico, no ha sido todavía superada. Se trata de la

---

<sup>48</sup> Franco, Enrique. "La zarzuela en la base del nacionalismo musical español". *Primer Seminario Internacional de Zarzuela*, junio de 1984.

<sup>49</sup> Gómez Amat, Carlos. *Historia de la Música Española 5. Siglo XIX*, Madrid, Alianza Música, 1984, p. 136.

*Historia de la Zarzuela*, que publica Emilio Cotarelo y Mori en 1934, obra en la que se estudia todo el repertorio del género, desde un planteamiento historicista y bien documentado; la obra comienza tratando el origen y los antecedentes históricos del género (remontándose al teatro español del siglo XVI); a partir de aquí, dedica un capítulo a la zarzuela del siglo XVII, tres a la del XVIII y uno al decaimiento del género en favor de la ópera italiana (capítulo V), abordando a partir del capítulo VI la historia de la zarzuela decimonónica desde 1832 a 1857<sup>50</sup>. Quizá, como

---

<sup>50</sup> En realidad, Cotarelo se propuso terminar la *Historia de la Zarzuela* en 1900, y siguió publicando artículos sueltos en los *Boletines de la Real Academia Española*, que abarcan el estudio de las temporadas teatrales 57-58, 59-60, 60-61, 61-62 y 62-63, pero este trabajo se vio truncado por su muerte, acaecida el 27 de enero de 1936. En 1958, José Subirá publica en el *Boletín de la Real Academia*, Cuaderno CLIII, Tomo XXXVIII, Enero-Abril de 1958, un artículo titulado "El postrer capítulo de la «Historia de la Zarzuela» (Ultimo decenio del siglo XIX)", en el que ofrece algunas pistas bibliográficas para conocer las temporadas no tratadas por Cotarelo, y trata de redondear el trabajo ofreciendo, según las notas del difunto autor, una sucinta visión sobre los últimos diez años del siglo. Comenta Subirá: "El día 27 de enero de 1936 falleció D. Emilio Cotarelo y Mori, erudito eminente, gran conocedor del teatro español, y excelente amigo mío, por ligarnos comunes predilecciones históricas. Al acaecer su defunción, el *Boletín de la Real Academia Española* había publicado el capítulo XX de su obra *Ensayo histórico sobre la Zarzuela*. El mismo Boletín acogió después el capítulo XXI. Tras esto quedó truncada esta obra cuando sólo había llegado hasta el año teatral 1862-1863, lo cual produjo gran pesar a cuantos en nuestro país y fuera de él se interesaban por la materia y apreciaban la minuciosa escrupulosidad con que aquel escritor había efectuado sus labores. Habíanse agrupado los quince primeros capítulos en un volumen que vio la luz en 1934 con el título *Historia de la Zarzuela, o se del Drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. ¿Cuántos capítulos habrían de integrar esta obra? ¿Sería posible hallar por lo menos las notas referentes a aquellos que tuviera en preparación el Sr. Cotarelo y Mori? Desde su fallecimiento me interesé por este asunto, sin conseguir noticias concretas; mas ahora una persona de la familia me ha favorecido extremadamente al obsequiarme con numerosos papeles, unos impresos, manuscritos otros, que habían pertenecido a dicho investigador, creyendo que podrían prestar utilidad al caer en mis manos. Tal generosidad se granjeó al punto mi profunda gratitud. Además me llenó de singular alegría, porque entre esos papeles sobresale un lote relacionado con el *Ensayo histórico sobre la Zarzuela*. Este lote consta de dos partes, por decirlo así. Una., muy breve, había sido redactada

único comentario peyorativo, es justo decir que sus valoraciones sobre la calidad de las obras están basados en otras fuentes literarias, en críticas hemerográficas de la época, y en opiniones de estudiosos<sup>51</sup>, más que en sus propios análisis de las partituras.

Comienza Cotarelo su obra con un interesante Prólogo en el que vierte opiniones personales sobre el tema, destacando sobre todo la intención de hacer de su obra un producto de su época, y desde el comienzo del prólogo le queda claro al lector que el acercamiento al género será llevado a cabo con parámetros ideológicos de 1934. Desde este punto de vista, la primera idea que aparece intenta justificar la presencia de partes declamadas en las formas de teatro lírico, realizando comparaciones incluso con su teatro lírico contemporáneo: "Persona tan competente como el gran maestro español don Mariano Vázquez, después de ponderar como merece la maravillosa fecundidad de recursos con que Wagner intenta salvar estos conflictos encomendando a la orquesta parte de la acción dramática, agrega: «Esto último, en mi opinión, es una grave falta. La voz humana es el primero y más expresivo de los instrumentos y a ella deben confiarse en el drama la pintura de afectos y situaciones, que la orquesta debe aclarar y completar con los medios de que dispone, semejantes a lo que son los colores para el pintor. Pretender lo contrario es trocar los papeles, cayendo en un lamentable error., funesto para el

---

definitivamente. Otra, heterogénea, y copiosísima, agrupó octavillas sueltas que era preciso coordinar debidamente, ciñéndose a las normas establecidas por el autor cuando redactó aquellos veintiún capítulos. Ese material recae, precisamente, sobre el cultivo de la zarzuela en el último decenio del pasado siglo, y dicho lote, con sus valiosísimos datos pendientes de elaboración, permite formar cabal idea sobre el propósito del autor y sobre el plan que hubieran seguido hasta el final. Las cuartillas redactadas llevan el epígrafe «Capítulo 50». Se deduce por ello que el Sr. Cotarelo y Mori hubiera dedicado un capítulo a cada año teatral hasta llegar al de 1890-1891, y consta que el capítulo final abarcaría todo el movimiento de los diez últimos años del siglo. A la vista de tan preciados autógrafos y utilizando algunas fuentes complementarias he realizado el estudio presente, con el cual rendiré fervoroso tributo a la memoria de aquel excelente amigo". (Subirá, *op. cit.* pp. 55 y 56).

<sup>51</sup> Todos sus datos proceden de los Papeles Barbieri que están en la Biblioteca Nacional, a pesar de que no lo reconozca en ningún momento a lo largo de la obra.

verdadero progreso del drama musical»<sup>52</sup>. Lo ideal, para el autor, es una combinación de los dos elementos, mediante la cual "la poesía hablada, en su papel, y la música en el suyo, equilibradas poco más o menos, expongan y desarrollen con sus incidentes y pormenores un asunto humano, real o imaginario, con toda precisión y claridad, ni más ni menos que se hace en la comedia o en la tragedia; pero realzada la parte pasional y la predominantemente subjetiva con lo inefable de la música". Tras esta declaración de principios, trata Cotarelo de acercarse al tema del lenguaje lírico nacional: "Se ha dicho que, en general, la ópera propia de cada nación o país será aquella que está basada en la manera de entender la expresión musical en los mismos; que se apoye en sus cantantes o canciones populares y que conserve su aire, ritmo, tono y cadencias, lo cual es muy cierto en cuanto a lo formal de la música. [...] La manera musical de cada nación es cosa semejante al lenguaje propio de ella. Las ideas, afectos y sentimientos que el idioma hablado expresa, son casi siempre los mismos en un país que en otro; pero la estructura de las palabras que emplea para ello es distinta. En la música es mucho mayor la semejanza de medios de expresión entre unos pueblos y otros que entre sus respectivos idiomas: por eso se ha dicho con razón que la música es un lenguaje universal". A través de estos cándidos argumentos, llega el autor al comentario ineludible de la "Ópera española", gran tema de controversia durante todo el siglo XIX; primeramente comenta cómo algunos "niegan que sea la canción popular elemento suficiente para dar individualidad a la música dramática que se produzca en España, por ejemplo, aun cuando el asunto del drama sea español, esté sacado de nuestras historias, leyendas o costumbres; esté escrito en castellano y se le intercalen algunos cantos populares genuinos y el complemento de una indumentaria adecuada y exacta: exigen, además, un largo catálogo de cosas, casi todas ajenas a la música y a la literatura, que se resuman en una «materia prima», que nadie sabe dónde se halla ni en qué consiste". Cita a Pedrell y a Ixart en nota al pie de página, como referencias obligadas para el lector, y vuelve la mirada hacia los artículos que sobre el tema se

---

<sup>52</sup> Cotarelo y Mori. *Historia de la Zarzuela o sea el Drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos y Olózaga, 1934, p. 6. (La cita de Vázquez está tomada de: Vázquez, Mariano. *Cartas a un amigo sobre la música en Alemania: apuntes de viaje*, Madrid, Sáiz, 1884, p. 80).

publicaron en 1870 en *La Ilustración Española y América*: "Don José de Castro y Serrano, en la *Carta* de contestación a un artículo harto oscuro del después Conde de Morphi sobre la ópera española, decía: «Opera española no es ni puede ser otra cosa que un drama lírico, cuyo poema participe del carácter dramático español, y cuya música participe del carácter lírico de nuestra patria». Y sin duda, como explicación de este endiablado enigma del «carácter dramático» y «carácter lírico» españoles, Castro y Serrano creía que la ópera española debería cantarse ¡en italiano!". Comenta Cotarelo algunas fuentes más que se pronuncian sobre el tema, y concluye con un párrafo interesante para abordar ya el tema de la zarzuela: "Después de todo, para España no es una gran desdicha que haya que deplorar, el carecer de una ópera nacional, puesto que tiene y tuvo otro género semejante o casi igual y más conforme con su idiosincrasia o genio nativo, en el que puede lucir no sólo el divino arte de los sonidos sino la poesía, su hermana, que en hermoso consorcio le ayuda y suple en determinados momentos"<sup>53</sup>.

El planteamiento de Cotarelo necesita justificar la necesidad del género, y logra hacerlo mediante este comentario que acabamos de citar, pero, una vez justificada su existencia, exige dignificar la categoría artística de la zarzuela, superando el complejo de inferioridad que provoca dicho género en estudiosos y críticos. Su defensa comienza con un ataque: "Carece de todo fundamento serio la idea de inferioridad que algunos atribuyen a esta clase de drama lírico genuinamente español. Ni un solo razonamiento de fuerza hemos leído en cuanto se ha dicho y escrito contra la zarzuela, ni casi pueden formularse los cargos en concreto y con precisión crítica". Tras esto, concluye al autor el prólogo respondiendo a tres acusaciones que se hacen sobre el tema:

- 1º. "«Que es inverosímil que en medio de un diálogo, más o menos interesante, de repente lo corte uno de los actores para empezar a cantar un aria o todos ellos rompan en sonoro concertante»"
- 2º. "«Que no hay ninguna zarzuela que llegue a alcanzar el mérito de muchas óperas»".

---

<sup>53</sup> Cotarelo y Morí, E. *Historia de la Zarzuela...* p. 13.



3º. "«Que la zarzuela no constituye un género dramático-lírico especial, siendo sólo una variedad de la ópera bufa»"<sup>54</sup>.

La primera de ellas no es respondida por Cotarelo, sino por fuentes anteriores como Eximeno o Iriarte, defendiendo la mayor naturalidad de la declamación, frente a la del recitativo italiano. A la segunda responde comentando que la idea de que no hay ninguna zarzuela que alcance el mérito de muchas óperas "es muy discutible, y dependerá no de la inferioridad del género sino de sus cultivadores. Lo mismo podría decirse del drama español, porque no todos los poetas son como Shakespeare, aunque haya habido un Lope de Vega y un Calderón que valen tanto o más que Shakespeare. Quítense las quince o veinte óperas que dentro de su mismo género son excepcionales y compárense nuestra zarzuela con las otra dos o tres mil piezas y se verá cómo la desventaja no está de nuestra parte, ni mucho menos"<sup>55</sup>. En cuanto a la tercera afirmación, defendida además de por Eslava por Rafael Hernando<sup>56</sup>, comenta Cotarelo que no sólo cómica sino "dramática y aun trágica fue nuestra zarzuela, porque es un género dramático y lírico completo, tanto como la ópera y sin limitación alguna; pero diferente de ella, porque tiene una gran parte no cantada ni recitada semimusicalmente sino declamada en tono llano y natural, y en la cual, así la poesía como la prosa poética españolas, muestran en la mejores condiciones y en los mejores momentos su belleza"<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Acusación que parte de la opinión de Hilarión Eslava, expuesta en su *Prontuario de Contrapunto, fuga y composición...*, (Madrid, 1870).

<sup>55</sup> Cotarelo y Mori, E. *Historia de la Zarzuela o sea el Drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos y Olózaga, 1934, p. 16.

<sup>56</sup> Cotarelo cita como fuente el *Proyecto-memoria presentado a S. M la Reina (q D.g.) para la creación de una Academia de Música por D. Rafael Hernando*, (Madrid, 1864); pero esa opinión aparece igualmente en el prólogo a la edición de la partitura para canto y piano de la zarzuela en dos actos *Colegiales y Soldados* (Madrid, Antonio Romero, 1872), o en la carta que le envía a Barbieri para la confección de sus documentos sobre zarzuela que está incluida entre los documentos transcritos en el Apéndice documentario (*Legado Barbieri*, Mss. 14077, Biblioteca Nacional de Madrid).

<sup>57</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 17.

Una vez terminada esta defensa, Cotarelo explica que si el género no obtuvo un primitivo desarrollo a comienzos del siglo XIX, fue debido "al absorbente poderío de la música extranjera, especialmente la italiana"<sup>58</sup>, como queriendo afirmar que la influencia italiana fue devastadora, para lo que podría haber sido la creación de una forma lírica nacional en nuestra zarzuela «moderna», entorpecida "por los embates de estos adversarios producto de la malevolencia o la envidia de los unos -los compositores que criticaba el género- y de la presuntuosa necedad y antiespañolismo de los otros -los críticos que no lo apoyaban-"<sup>59</sup>. Según el autor, esta circunstancia condujo "primero al retraimiento de los buenos libretistas y compositores ya conocidos; la abstención de los nuevos; el desvío del público, que llegó a considerar como cosa de mal tono o de índole aplebeyada el decir que le agradaban la música y el espectáculo de la zarzuela, y el caer ésta primero en la extravagancia extranjera del género bufo y luego en una agonía lenta en la cual aún hoy se halla". Es en este prólogo donde, como hemos comentado, expone el autor sus opiniones personales sobre la cuestión, ya que en el resto del libro se limita a llevar a cabo un relato histórico del género, poco valorativo, que iremos tratando cuando abordemos el estudio de cada temporada cómica específicamente.

La valoración del género en Cotarelo parte del supuesto de adopción de un lenguaje foráneo (italiano en cuanto a recursos y francés en cuanto a forma -según comenta Salazar-), como respuesta a una reacción contra el lenguaje dramático español que se había desarrollado en la Tonadilla del siglo anterior, siendo solamente Gilbert Chase quien defiende la hipótesis de relación clara entre Zarzuela y Tonadilla<sup>60</sup>, hablando de «Tonadilla expandida». Muy interesante resulta la idea ya expuesta de Subirá, que demostraremos a través del estudio del repertorio, sobre la reutilización

---

<sup>58</sup> Cotarelo y Mori, *op. cit.* p. 17. Más adelante en su libro añade que "la ópera italiana vino a dar fin a la moda de las operetas francesas, que habían dominado en nuestra escena en los primeros años del siglo XIX" (*op. cit.*, p. 137)

<sup>59</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 17.

<sup>60</sup> Salazar parece hablar del desarrollo de un arte populista, no europeizante -tal y como hemos comentado-, que podría referirse a las formas híbridas de zarzuela de principios de siglo, y que sí recogerían el legado musical de la tonadilla.

en la zarzuela de las formas líricas menores (canciones andaluzas, polo, tiranas, boleros, seguidillas, etc.)<sup>61</sup>, que según Mitjana son la "única manifestación interesante de la producción musical netamente española durante el triste periodo que siguió a la guerra de la Independencia". Subirá y Mitjana adoptan una postura intermedia en la que establecen como punto de relación entre Tonadilla del siglo XVIII y Zarzuela del XIX las canciones de los primeros 30 años del siglo, pero aclara Subirá que aunque este repertorio sirvió de hilo de enlace entre ambas, no se debe reconocer "el menor parentesco espiritual entre estos dos géneros teatrales que hubieran podido ser mucho más afines"<sup>62</sup>.

La otra visión histórica, e ineludible al acercarnos al tema de la zarzuela en el XIX, es la obra de Antonio Peña y Goñi titulada *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*<sup>63</sup>, en la que el autor estudia desde la perspectiva de finales del siglo (1881) los productos líricos que han surgido a lo largo de la historia de nuestro país. La obra es amplia (veintinueve capítulos), y tiene pretensiones universalistas, tratando de no dejar ningún tema sin tratar; aunque menos exhaustiva en cuanto a datos que la obra de Cotarelo, es mucho más personal en lo que a enfoque se refiere, dedicando capítulos independientes a cada uno de los autores, y añadiendo comentarios subjetivos sobre alguna de las obras que le parecen más interesantes. Sus análisis, aunque responden a un concepto decimonónico de la analítica musical, ofrecen la riqueza de su subjetividad, de la subjetividad de un oyente cualificado de finales del siglo XIX. En los dos primeros capítulos el autor presenta la cuestión de la ópera española, tema por excelencia a lo largo de las controversias artísticas del siglo, acudiendo a los "manidos" y por ello vacíos conceptos de determinismo geográfico, nacionalidad musical, etc; tras estas elucubraciones, trata de comentar algunas fuentes contemporáneas: la

---

<sup>61</sup> Sobre estas formas *confer*: Cortizo, Encina: "El Bolero del siglo XIX: Análisis formal". *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología, Madrid, 1992* (en prensa).

<sup>62</sup> Subirá, *La Tonadilla escénica, Volumen I...* Madrid, Tipografía de Archivos, 1928, p. 251.

<sup>63</sup> Fue publicada previamente como artículos sueltos en *La Correspondencia Musical*, a partir del 9-IX-1881.

*Lyra Sacro-Hispana* de Eslava, la *Historia de la Música Española* de Soriano Fuertes, el *Diccionario de la música española* de José Parada y Barreto, la *Crónica de la ópera italiana en Madrid* de Carmena y Millán, y el *Prólogo* de Barbieri a su *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas*, donde el autor expone algunas ideas propias. A partir de aquí comienza a tratar los antecedentes de lo que sería la ópera española, remontándose a las obras de Lope de Vega, y llegando capítulo a capítulo, a los autores contemporáneos. Peña es muy subjetivo en sus valoraciones, y quizá llevado por la cercanía temporal de las obras y autores que juzga, sus juicios nunca son distantes, y racionales, convirtiendo esta intuición absolutamente personal en uno de los valores fundamentales de la obra. Para Peña, uno de los primeros frenos al desarrollo de una ópera española es el "furor filarmónico" que nace en nuestro país a favor de las óperas italianas, dando lugar al "entusiasmo más insensato y ridículo que registra quizá en sus anales la historia de la música. Rossini fue el causante principal de aquellos hechos inauditos que, por otra parte, están perfectamente justificados, dado el genio incomparable del gran maestro y las dotes excepcionales de los artistas que en Madrid idealizaban la interpretación de sus óperas. Bellini, Donizetti, Mercadante y Verdi, los dos primeros, sobre todo, sostuvieron aquel entusiasmo, con mayores o menores intermitencias, desarrollando así ante el público madrileño los progresos, transformaciones y desarrollo de la escuela creada por Rossini, encarnación fiel y legítima de la inspiración y fecundidad melódicas que el arte italiano ostentó siempre como carácter distintivo de nacionalidad. [...] En aquella fastuosa iglesia comulgamos todos los días. Aquello fue nuestra gramática, nuestro catecismo, y como si el arte italiano hubiera resumido todas nuestras aspiraciones musicales, como si entre el carácter de la música italiana y el carácter de la nuestra hubieran existido afinidades sobradas para hacer innecesario todo trabajo en pro de la creación de un estilo característico español, nos posternamos ante la ópera italiana exclamando con fervoroso ardor y fé profunda: ¡*Adoramus te, benedicimus te, glorificamus te!*" y continúa el párrafo siguiente con una idea todavía más interesante: "Los que más la adoraban, bendecían y glorificaban eran los maestros españoles. Hé aquí por qué ninguno de ellos llegó a echar raíces en el teatro, hé aquí por qué ninguno de ellos

llegó a prestar el menor contingente a la ópera española"<sup>64</sup>. Peña se basa en que la copia de modelos italianos no puede hacer nacer un estilo nacional, y así ni García, Carnicer, Genovés o Eslava lo consiguieron. "Creyeron que bastaba la firma de un compositor español para que la ópera fuera española y en esto no andaban equivocados; pero confundieron la firma material, que nada significa, con la firma intelectual que significa todo. Pensaron más tarde que las óperas escritas en nuestro idioma eran suficientes para alcanzar, por esa sola circunstancia, un título de nacionalidad. Letra española y música de mastro español, dijeron, tiene que constituir necesariamente una ópera española. Y el público se encargó de demostrarles que poesía española, argumento español, maestro español y cantantes españoles, pueden dar por resultado una ópera italiana".

Tras estas desesperanzadas palabras sobre las obras que trataban de alcanzar la denominación de óperas españolas, Peña decide volverse al más interesante de nuestros géneros líricos, "el único puerto marcado con un punto blanco en el mapa negro de nuestra música dramática: ¡la zarzuela!". Desde el capítulo XVII se dedica a tratar esta cuestión, comenzando por los antecedentes teatrales del género, y dedicando posteriormente un capítulo a la producción y talante artístico de cada uno de los autores que han destacado en el género. Recoge al final de este capítulo (XVII) la crítica al intento de conseguir una nacionalidad musical legislativa para nuestra ópera, según plantean los individuos que forman en 1847 la sociedad denominada *La España Musical*, ya que "nuestra nacionalidad musical iba a surgir lozana, potente y vigorosa en la ópera cómica español. La frontera había estado cerrada para nuestro nombre, y nuestro nombre iba a traspasar las fronteras. Habíamos carecido de música dramática española, y la música dramática española iba a nacer definitivamente para crecer y desarrollarse, para no morir jamás": la zarzuela será la única manifestación interesante desde el punto de vista de Peña. Obsérvese cómo el criterio europeo está presente incluso en la idea de definir el género como ópera cómica y no como zarzuela, utilizando un vocablo que está en nuestra lengua desde el siglo de Lope.

---

<sup>64</sup> Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta El Liberal, 1881, p.277.

Quizá una idea interesante aparece al observar cómo para Peña y Goñi la influencia italiana tuvo un sentido positivo para la restauración de la zarzuela, afirmando que "la música italiana que nos había matado en la ópera, nos salvó en la zarzuela y así como *La serva padrona* de Pergolesi [sic] creó en París la ópera cómica francesa, la irrupción de Rossini y de los grandes maestros italianos de su época nos trajo a nosotros los materiales de la zarzuela"<sup>65</sup>. En otro lugar de su obra afirma cómo con el renacimiento de la zarzuela "*Consumatum est*; teníamos música propia, teníamos nacionalidad musical, acabábamos de realizar un acto sin precedentes en la historia de la música dramática española. Subrayo, y repito, sin precedentes en la historia de la música dramática española. Habíamos creado un género nuevo. ¿Cuál? ¿La zarzuela? No, no y mil veces no; la ópera cómica nacional. Hablemos algo del asunto. Bautizar el nuevo coliseo con el nombre de Teatro de la Zarzuela fue una verdadera extravagancia, y, lo que es peor, una injusticia notoria. Si aquel teatro se hubiera llamado teatro de la Ópera cómica, o Teatro Lírico Español, hubiera ese título respondido perfectamente a las obras que en él habrían de ejecutarse en lo sucesivo y sobre todo al nuevo género que una animosa y brillante juventud artística acababa de crear. [...] Lo repito; toda la gloria de la zarzuela, es decir, toda la gloria del único periodo histórico con que puede envanecerse nuestro arte lírico nacional, pertenece de derecho a los maestros de hoy"<sup>66</sup>. Peña se felicita del hecho en sí de la creación de un arte y género "nacional", pero el fantasma de la inferioridad artística aparece de nuevo en esta frase bajo un barniz de nominalismo: no es zarzuela la nominación correcta, sino que debe aplicarse el término de ópera cómica, evitándose así las despiadadas críticas que sufre el género. Cita Peña las opiniones de Pedro Antonio de Alarcón, que en 1871 dedica una fuerte diatriba contra el género ya formado (*Cosas que fueron. Contra las zarzuelas*), criticando entre otras cosas que a pesar de que el origen del desarrollo del género era conseguir crear a partir de él una ópera nacional, el repertorio sólo se entendía como un "espectáculo burlesco que simbolizase, no los progresos y tendencias de un arte naciente, sino la deliberada caricatura de un arte de

---

<sup>65</sup> Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta El Liberal, 1881, p. 345.

<sup>66</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 316.

mayores y más solemnes miras. El tiempo ha venido a darme la razón: la zarzuela, al cabo de veinte años de favor público no ha engendrado la Opera española, sino los Bufos madrileños"<sup>67</sup>.

Peña defiende la línea europeísta de nuestro arte lírico, y valora más las obras que siguen patrones foráneos (la línea de Hernando y de las zarzuelas que amplían sus dimensiones a 2 y 3 actos), que las obritas en un acto que se escapan a los patrones extranjeros, comentando que "la actual zarzuela no es, pues, la zarzuela del Palacio del Pardo, es la ópera cómica española. La del siglo XVII creó una anfibología, que hoy tenemos que soportar, porque lo hecho hecho está y ya no tiene remedio pero séame lícito afirmar con toda la profunda convicción de quien ama con entusiasmo las verdaderas glorias de su patria, y quiere dar a cada cual lo suyo, que el origen de nuestra zarzuela, llamada así, en vez de opereta cómica española, reside en *Colegiales y soldados* de Hernando, estrenada el 21 de mayo de 1849"<sup>68</sup>.

Peña se encuentra con una vía intermedia, que sigue modelos italianos, pero que a la vez llena sus obras de seguidillas, polos, boleros, y tiranas: Barbieri. La solución de Peña es muy sencilla: "En cuanto a Barbieri, su ideal fue pura y exclusivamente española. Se propuso, desde luego, indigenizar (permítaseme este neologismo, si lo es) la ópera cómica, quiso que el ropaje patrio fuese una cualidad virtual de la zarzuela, y pidiendo a la tonadilla base y apoyo para todas sus operaciones, buscó y halló en el canto popular travieso, alegre y desenvuelto, el sostén más firme de sus éxitos, la corona inmortal que había de ceñir su frente y la satisfacción de cimentar su celebridad y su fortuna en la idealización de la forma más genuina y natural de la música patria. La tonadilla idealizada: he aquí la obra de Barbieri"<sup>69</sup>. Es decir, en Barbieri se produce una indigenización de la ópera cómica francesa, y una superposición sobre la forma de Tonadilla escénica, lo que Peña define como tonadilla idealizada.

En resumen, la tesis de Peña y Goñi revela las mismas fracturas que la de Cotarelo: zarzuela como puente para la creación de una ópera nacional, no como forma justificada en sí misma; zarzuela que revela la adopción de una forma extranjera (en este caso sería el modelo francés); y zarzuela

---

<sup>67</sup> Alarcón, en Peña y Goñi, *op cit.* p. 320.

<sup>68</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 317.

<sup>69</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 428.

como indigenización de esta forma extranjera (que en Barbieri se convierte en lo que define como una Tonadilla idealizada). No llega Peña al concepto de zarzuela como combinación de forma extranjera y esencia musical española que comentan Salazar, o Chase cuando habla de zarzuela como tonadilla ampliada.

Es interesante revisar también la obra de José Ixart *El arte escénico en España*, publicada en Barcelona en 1894, que aunque ofrece ideas sobre el teatro en general y no sobre el musical en concreto ofrece una gran visión de síntesis de finales de siglo. Opina Ixart que "las reacciones absolutistas del 14 y 23, sumen al país en un estado de anemia y barbarie de que no tenemos hoy idea: el terror blanco es la página más execrable de nuestra historia; los primeros escritores llevaban el grillete en el pie en Melilla y el Fijo de Ceuta. El paréntesis constitucional, por variar, arroja a la calle una turba vocinglera de himno de Riego, la primera hornada de patriotas de banquete a diario, en plena anarquía pintoresca y fervorosa. Qué sea el teatro en tales épocas, hay que buscarlo en algunas cartas de Moratín, escritas precisamente desde esta ciudad, o en las vivas *Memorias* de Mesonero. Del 26, dice éste: «las diversiones públicas, se reducían a un mal teatro de verso y a la ópera.... Se había olvidado la tragedia clásica; con la ausencia o desaparición de los buenos escritores, estaban a punto de desaparecer la comedia también.» Bretón y Gil de Zárate «habían conseguido galvanizar un tanto el teatro español»<sup>70</sup>. El teatro también pasa en los primeros años del siglo y hasta la explosión del Romanticismo en los años 30, por una etapa de sumisión a lo extranjero: "ese pobre teatro nacional lucha con la ópera italiana, y queda vencido. El furor filarmónico domina de tal modo en ese primer tercio de siglo, que autores, empresas, críticos, ponen el grito en el cielo. La música rossiniana, la bufa italiana, el caricato italiano, los bandos ente los finos aficionados de una Cortessi o un Montresor, la moda de peinarse o vestirse como esta o la otra tiple, la «sociedades de accionistas» para traer compañías líricas de Italia; por fin, el mismo viaje a Madrid del ídolo, del gran Rossini, levantan de cascos aquella sociedad. Un clamor de protesta estéril parece oírse en todas la memorias o artículos de aquel tiempo:

---

<sup>70</sup> Yxart, José. *El arte escénico en España*. Vol. I. Barcelona, La Vanguardia, 1894, p. 16.



véanse las sátiras del mismo Bretón, los primeros artículos de costumbres de Mesonero; las quejas y reconvenciones de los artista españoles. Todos reniegan del público, se alzan contra la invasión, lanzan la nota desesperada de siempre, clamando por ese proteccionismo artístico en que el arte español se ve obligado a hacer a veces de parásito llorón y pedigüeño, acudiendo al estado, gritando ¡socorro! contra los desdenes de un público que no existe sino para los extranjeros y llena los bolsillos del primer divo que pasa, mientras se olvida de pagar al autor". De nuevo la idea de italianismo que ha aparecido en todos los autores como una losa imposible de levantar para el teatro musical, tiene, según Yxart, la misma transcendencia negativa para el teatro declamado; la postración el abatimiento, la decadencia son palabras que se repiten en todos los artículos hasta la saciedad.

Otra idea que puede entresacarse de los primeros capítulos del libro de este autor, que son los dedicados a la primera mitad del siglo XIX, es la que expone acerca de la recuperación de la tradición del teatro español del Siglo de Oro. Hemos comentado cómo para la mayoría de los estudiosos de la literatura romántica española, el Romanticismo teatral nacional no es sino una vuelta a las fuentes clásicas de nuestro teatro -véanse si no los comentarios de Subirá utilizando textos de Américo Castro, que ya hemos citado anteriormente-. Yxart piensa, sin embargo, que esta vuelta es sólo aparente, y que los dramas románticos continúan perpetuando las nefastas características del teatro anterior: refiriéndose a *Don Alvaro*, *Don Juan Tenorio* o *Los amantes de Teruel* comenta que "se dice que con esta dramaturgia renace y se reanuda la tradición del siglo de oro. Harto se ve que aquella es la misma raza con su estro lírico más que dramático y sus galanes caballerescos, audaces, aventureros, enamorados, dominantes, valentones hasta la impertinencia, y siempre preocupados con el punto de honra. Por esto viven quizás este *Don Alvaro* y *Don Juan Tenorio*... pero fuera de estos dos tipos resucitados ¡Qué diferencia en el fondo! ¡Qué distancia y qué inferioridad si hay quien se atreva a comparar el teatro antiguo, reflejo directo de las costumbres, con esas imitaciones modernas, producto artificial de una moda literaria!". Constata el autor que al lado de los nuevos dramas románticos, desde los años 30 hasta mediados de siglo, aumenta el porcentaje de traducciones, "por un drama español que obligue al crítico a tomar la pluma, ¡cuántos *Antonys*, *Catalina Howard*, *Margarita de Borgoña*, *Pilluelos de París*, vaudevilles convertidos en

sainetes insultos, formando género distinto, y siendo tema de reflexiones: ¡el vaudeille en el teatro español!"<sup>71</sup>; y comparte con Larra la idea de que entre las traducciones de vaudevilles franceses, y la ópera italiana han matado nuestro drama nacional: "«El teatro nacional no tiene ya empresa y dirección propia; [...] ha sido confiado a la dirección misma de la ópera que ha tenido la bondad de recogerlo *moribundo* de manos de los actores [...]; sin actores y sin público, para mengua eterna y degradación sin fin del país, es ya una sucursal de la ópera, un llena-huecos para las noches en que está ronca la primera dama» (la tiple quiso decir...) ...¡El Conservatorio! ¡El Conservatorio ni dio resultado alguno, ni se creó para enseñar la declamación: ¡a ésta se le concedió un rinconcito vergonzante y secundario al lado de la música, sólo por pudor!. La música ¡la ópera! «La ópera ha matado el drama en toda partes». La misma inquina del periodo anterior; las mismas causas: la melomanía italiana, arrollándolo todo!". Parece claro que para Yxart la restauración de la zarzuela no cuenta como espectáculo, y no interviene en su contexto artístico, en el que sólo se consideran el drama y la ópera, y para estos géneros aún en los años 50 el panorama es desolador.

Otra fuente de interés primordial para la comprensión del género en la primera mitad del siglo, es el prólogo<sup>72</sup> que escribe Rafael Hernando a la *Partitura para canto y piano de su zarzuela en dos actos Colegialas y soldados*, que se publica en Madrid en 1872<sup>73</sup> Hernando no está libre de acritud al redactar este escrito, que tiene la amargura del artista relegado, alejado del público e incluso arrinconado de la docencia (entonces era sólomente profesor excedente). El se considera el iniciador de un género -

---

<sup>71</sup> Este tema de la traducciones lo ha recogido también Salazar y así lo hemos hecho constar anteriormente. Añadimos la noticia de que en 1842 se publica incluso todo un *Museo dramático o colección de comedias del teatro extranjero representada en los principales de la Corte*, donde se recogen parte de las traducciones que estaban en boga en la capital de España por los años 40. En el Documentario incluimos un artículo de Larra sobre el tema, que hemos recogido por su interés.

<sup>72</sup> En realidad él lo define como *Dedicatoria* de la obra.

<sup>73</sup> *Colegialas y soldados. Zarzuela en dos actos. Partitura para canto y piano, arreglada y dedicada al antiguo Conservatorio de Música y Declamación (hoy Escuela Nacional de Música) por su autor Don Rafael Hernando*. Madrid, Antonio Romero editor, 1972.

la zarzuela-, que considerado de poco o mucho valor artístico, "constituye un género nacional, que ha más de veintidós años viene sustentando y desarrollando, con ventaja a otros espectáculos teatrales, importantísimas industrias". Para el autor, hay tres condiciones indispensables para el desarrollo de un espectáculo lírico, y las tres han sido establecidas por medio de la zarzuela *Colegialas y soldados*: "esta obra determinó la forma del género, promovió empresa teatral para cultivarlo, y consiguió sin dilación ni demora, y de la manera más completa la asidua concurrencia del público, que son las tres circunstancias indispensables para que con razón pueda decirse que en *Colegialas y soldados* estribó y tuvo su principal base el espectáculo de la zarzuela en su actual y desde entonces no interrumpida época"<sup>74</sup>. Hernando recurre a tres argumentos: desarrollo formal (la obra estableció la línea europeísta, al ampliar la zarzuela a dos actos); modo de producción (dice exactamente "promovió empresa teatral para cultivarlo", ya que su éxito convence de la posibilidad de que aquel espectáculo primitivo pueda llegar a ser rentable); y respuesta popular; los tres son "indispensables" para la existencia del género.

Otra interesante idea que expone Hernando en su *Dedicatoria* es la que aparece al inicio del número II, cuando comenta qué le impulsó a escribir zarzuela al regresar de la patria de Auber: "Las felices disposiciones para la música que descubrí en algunos de aquellos actores, por más que ni aún conocían el solfeo" -se trata de los que cantaban en el Teatro de la calle de las Urosas en la temporada de 1848, entonces llamado Teatro de la Comedia-, "y sobre todo, la gran complacencia del público al oír cantar en español me sorprendieron tan vivamente, que desde luego combiné con dicho Sr. Peral la manera de aprovechar tan favorables elementos para intentar el planteamiento de un teatro lírico de Zarzuela, ya que respecto al de Opera española, que era uno de los proyectos que del extranjero traía tuve que abandonar por entonces el pensamiento, porque las elevadas clases sociales a quienes más debía interesar su planteamiento, se mostraban repulsivas y poco dispuestas a secundar mi proyecto". Hernando rechaza, según sus propias palabras, la idea de abrazar el proyecto de creación de la ópera española ante la falta de apoyo de las "clases sociales más elevadas", pero, sin embargo, constata cómo el

---

<sup>74</sup> Hernando, *op. cit.* p. 2.

público era favorable a oír cantar en español, insinuando que se trata de público diferente el que acudía a oír ópera italiana al Teatro de la Cruz del que iría al Teatro de la Comedia, o estaría dispuesto a asistir a las representaciones de zarzuela.

El planteamiento de Hernando es más concreto, y refleja gran pragmatismo: la zarzuela surge de una necesidad del público de oír cantar en castellano -teoría también expuesta por Cotarelo-, y ocupa un espacio que no podría y no pudo ocupar la hipotética ópera española<sup>75</sup>. Su renacimiento, surgido según el autor en 1849 con el estreno de *Colegiales y Soldados*, se produce debido a la intersección temporal de los tres fenómenos que hemos comentado: desarrollo formal; nacimiento de un modo de producción teatral; y concurrencia del público, un público de clase media que no encuentra espacio socio-teatral en la ópera italiana.

Con motivo de la inauguración del Teatro de la Zarzuela construido en la calle Jovellanos, se publica un libro que, bajo el título *Album de la Zarzuela*<sup>76</sup>, reúne a algunos de los más distinguidos poetas y compositores del momento, para elogiar la corta vida<sup>77</sup> del nuevo género. Eduardo Vélaz de Medrano, coordinador de la miscelánea, reúne las siguientes publicaciones: "La zarzuela. Reseña histórica", artículo de Juan de Castro<sup>78</sup>; "Saludable influencia del Teatro lírico-español. Compositores y

---

<sup>75</sup> Hernando nunca afirma que a través de la Zarzuela se podrá llegar a establecer la ópera nacional, argumento que veremos en otros autores, ya que para él socialmente, ambas realidades ocupan terrenos diferentes e incompatibles.

<sup>76</sup> Vélaz de Medrano, Eduardo. *Album de la Zarzuela, dirigido por Don Eduardo Vélaz de Medrano, con la colaboración de poetas y compositores distinguidos*. Madrid, Imprenta de Don Antonio Aoiz, 1857.

<sup>77</sup> El género entendido desde una perspectiva decimonónica, surge nuevamente en 1849 con los estrenos de Hernando. Las nuevas obras *Colegiales y soldados* y *El duende* revolucionan la concepción formal del género, haciendo nacer la zarzuela grande en 1851.

<sup>78</sup> El artículo "Reseña histórica de la Zarzuela" de Juan de Castro, es publicado de nuevo en la revista *La Propaganda Musical*, en los números 1, 2, 3, 4 y 5, de enero y febrero de 1883. En el número 1 (21-I-1883), en el que comienza la publicación, aparece la siguiente justificación: "Siendo la zarzuela la manifestación popular más importante del genio de los

cantantes", del propio coordinador de la publicación, Vélaz de Medrano; "La voz y el canto. Su influencia en los seres animados", del mismo autor (Vélaz de Medrano); poesías sueltas de varios autores; "Clemencia. A Teodoro Guerrero". por Carlos Frontaura; "Estado de las zarzuelas y entremeses que se han ejecutado en el T. del Circo desde el 14 de septiembre de 1851 al 30 de junio de 1856"<sup>79</sup>; "Funciones nuevas que se han ejecutado en el año cómico de 1856 a 1857 en el nuevo teatro de la Zarzuela"; "Descripción del Teatro de la Zarzuela" por Eduardo Vélaz de Medrano<sup>80</sup>; y "Apéndice" por el mismo autor. Los artículos de Juan de Castro y Vélaz de Medrano constituyen fuentes imprescindibles para comprender la interpretación de los hechos dentro del contexto contemporáneo en el que se producen.

Ya en la "Reseña histórica" del género que escribe Juan de Castro a modo de revisión histórica del desarrollo del género, aparecen varias ideas que merecen ser destacadas:

- 1º. La zarzuela agrada a las clases populares, por el carácter desenfadado de su música y por estar escrita en castellano.
- 2º. La zarzuela llena un espacio teatral que está cubierto en el resto de las naciones europeas con formas de teatro nacional.
- 3º. La zarzuela ha venido a sustituir a la ópera italiana en las preferencias del público.
- 4º. La zarzuela "moderna" no tiene más que una relación nominal con la antigua zarzuela del siglo XVII, y entre ellas no existe ningún vínculo formal.

La primera de estas ideas aparece en el párrafo inicial, y está apoyada por la impresión, un tanto "ilustrada", de que la zarzuela debe contribuir a

---

compositores españoles, hemos creído oportuno reproducir la Historia de la Zarzuela que se publicó con motivo de la inauguración del teatro de la calle de Jovellanos".

<sup>79</sup> En *La propaganda musical* (números 11, 13 y 18 de 1883) se publica íntegramente la lista de estrenos de 1851 a 1856 en el Teatro del Circo que aparece en el *Album de la Zarzuela* de Vélaz de Medrano.

<sup>80</sup> La "Descripción del Teatro de la Zarzuela", es decir el artículo publicado en el *Album de la Zarzuela* en 1857 por Vélaz de Medrano, es de nuevo publicado en *La Propaganda musical* (números 15, 16, y 17) en el año 1883.

*filarmónizar* a las masas: "La zarzuela es un género de espectáculo que en todos tiempos ha agradado en España, sobre todo a la clase popular, ya sea por la sencillez y originalidad de su música ya porque para que agrade un chiste o conmueva una idea, es preciso comprenderla; circunstancia que no se encuentra en las óperas, principalmente cuando se hallan escritas con palabras extranjeras, que es lo que viene sucediendo en nuestros días. Por esta razón, aquel género de espectáculo ha echado profundas y extensas raíces en nuestro país, y lo celebramos sobremanera por varias razones, entre las que pueden contarse, la grande influencia que ejerce para *filarmónizar* a las masas, si la expresión nos es permitida, y por ser un gran ramo industrial y artístico, a la sombra del cual viven millares de personas".

El complejo de inferioridad aparece en el segundo argumento que se ofrece, en el que se defiende la relación con Europa que establece la creación de este género: "Cuando las principales naciones de Europa tienen ópera nacional, la España, país filarmónico por excelencia y por naturaleza, o mejor dicho, los españoles, cuyo lenguaje, después del italiano, es el más musical y el más favorable para el canto, no podrían, sin mengua suya, rechazar una mejora que los demás pueblos han adoptado con entusiasmo. Así sucede que es raro el teatro en España en que no se representen zarzuelas, y en todos son recibidas con tal aceptación, que la ópera italiana ha casi desaparecido de ellos, y los artistas se han visto precisados a echarse en los brazos de aquella". La ambigüedad que manifiesta Castro es evidente, ya que no llega a afirmar tajantemente que la zarzuela ha sustituido a la ópera nacional, pero lo expresa en un lenguaje entre líneas.

Castro comenta todo el desarrollo histórico del género desde las primeras zarzuelas de Oudrid en el Teatro del Instituto (1848) hasta el momento de la publicación del folleto, afirmando cómo Hernando toma como modelo para la "nueva zarzuela" la ópera cómica francesa<sup>81</sup>, idea que recogen Peña y Goñi y Salazar, como hemos comentado extensamente.

---

<sup>81</sup> Castro comenta textualmente: "El agrado que el público manifestaba, hizo despertar en el señor Hernando el pensamiento de resucitar la vetusta zarzuela, tomando como modelo la ópera cómica de otros países, y de explotar en favor del arte, las buenas disposiciones de aquél hacia este género de espectáculo", *op. cit.*, p. 9.

La última idea que hemos destacado del artículo de Castro es la que comenta la ausencia de relación entre la antiguas zarzuelas (piénsese en las del siglo XVII) y la nueva zarzuela "restaurada": "Ya tenemos pues, entre nosotros un género lírico-dramático con palabras en nuestro idioma, como otros países lo tienen en el suyo; y esto no sin vencer inmensas dificultades. *Gloria y honor* a los intrépidos, inteligentes y laboriosos jóvenes que a ello han contribuído, reciban nuestro parabién, como ya han recibido el del público de todas las clases y de todas condiciones. La zarzuela se halla ya definitivamente constituída en nuestra escena: pero esta zarzuela no es la zarzuela antigua, pues aquella sólo se parece a la de hoy día en que llevan un mismo nombre. La zarzuela antigua era simplemente una comedia con algunas canciones, sin plan musical, ni en los cantos, ni en la piezas, ni en la instrumentación de ellas: la moderna, es casi una ópera cuyos recitados son expuestos por medio de la declamación en vez de serlo por el canto"<sup>82</sup>. Castro se mantiene en los términos de discreción que demostró al no llegar a defender en la zarzuela la génesis de la ópera nacional, concepto que se podría interpretar tras la lectura del artículo; dentro de esta línea, tampoco llega a criticar abiertamente la elección del término "zarzuela" para la definición del nuevo género de espectáculo, propugnando la utilización del de "ópera cómica" tal y como defenderá en 1881 Peña y Goñi.

El segundo artículo del *Album* pertenece a su director, Vélaz de Medrano, y en él aparecen interesantes opiniones personales sobre la trascendencia de la restauración de la zarzuela. "La creación de un teatro lírico en el que se representa la ópera o la opereta; donde tiene cabida la ópera cómica, según denominación francesa, o la zarzuela, como llamamos en España a lo mismo que con otros nombres se conoce en el extranjero; la existencia, en fin, de un espectáculo nacional, tiene que ser siempre provechosa para el adelantamiento del arte músico. Lo que ha sucedido y está pasando en España desde que, con la calificación de zarzuela se inauguró el teatro lírico español, es evidente prueba de su positiva importancia". Redunda el autor en el argumento de creación de un teatro nacional, inexistente como tal en nuestro país, que formalmente engloba todo tipo de formas internacionales. En otro de los párrafos,

---

<sup>82</sup> Castro, *op. cit.* p. 15.

elogia todas las consecuencias de la implantación de este género en España: "Óptimos frutos ha dado ya la zarzuela y muchos más tiene que producir. El mejoramiento del gremio musical, las bellas producciones que cada día vienen a enriquecer el repertorio de la moderna escuela de composición, el desarrollo, desconocido anteriormente, que adquiere la estampación y venta de la música española, el bienestar por último, de las numerosas familias que viven del teatro, confirman más y más la verdad de nuestra justa y exacta apreciación del que se denomina lírico español. Su prosperidad y el incremento que va tomando, no solamente en España sino hasta en nuestras Antillas, han ejercido saludable influencia en la opinión pública, nos han traído la reforma y mejoramiento del Conservatorio de Música, han hecho que esta escuela dependa actualmente del Ministerio de Fomento, y que en ley de instrucción pública se considere, para en adelante, la profesión musical como carrera universitaria y el arte músico forma parte de las Bellas Artes, con sus hermanas la pintura, la escultura, y la arquitectura. Conquistas todas éstas que tienen su origen en el teatro lírico, promovedor principal del adelantamiento musical de estos últimos años. Andando el tiempo, es posible que además de la zarzuela que se extiende cada vez más en provincias, tenga Madrid un teatro de ópera española que vendrá a ser digno complemento de lo que poseemos en la actualidad Pero sin necesidad de esa nueva conquista, desde ahora se fijan en España las miradas de los extranjeros que, criticando nuestra incuria, se admiraban al considerar que con un idioma tan armonioso y propio para el canto, y poseyendo los españoles envidiables dotes para la música, careciésemos de un teatro lírico como existe en otras naciones"<sup>83</sup>. Se puede observar cómo Medrano va demasiado lejos, llegando a justificar que la asimilación de los estudios musicales a las enseñanzas universitarias se debe al éxito del género lírico, y busca, como es propio de los artista durante todo el siglo, el apoyo gubernamental, o por lo menos legislativo, para el establecimiento de la ópera nacional. Aquí por fin aparece la idea de que la zarzuela conducirá a la implantación de la ópera nacional, idea que es apoyada en el artículo siguiente, también del mismo autor, en el que añade: "El Teatro de la Zarzuela de Madrid, causante principal, según hemos demostrado, de todas esas mejoras y nuevas conquistas que,

---

<sup>83</sup> Vélaz de Medrano. *op. cit.* p. 18.



despertando el interés del público, nos han de conducir a la completa regeneración del arte músico español, ha comprendido su misión y al mismo tiempo que atiende a las obras de composición musical, funda una escuela de canto que, con el tiempo, ha de producir óptimos frutos si la dirigen bien"<sup>84</sup> El planteamiento de regenerar el arte musical español que expone en esta frase el autor, preside toda la publicación, y en el *Apéndice* reaparece bajo la pluma de Medrano. Las ideas que expresa en esta última parte son todas de interés extremo:

- 1º. El negocio de la zarzuela produce pingües beneficios en el momento de llevar a cabo la publicación (1857), habiéndose desarrollado en torno a su explotación todo un modo de producción rentable.
- 2º. La zarzuela es un género constituido en sí mismo, y no trata de ser un medio para llegar a la ópera nacional.
- 3º. La zarzuela no ha producido más que bienes al teatro español, sacándolo de la situación de postración en la que se encontraba a principios de siglo.

Como justificación de la primera afirmación comenta que "nunca como en la presente época se han hecho preparativos semejantes a los que estamos viendo en todos los teatros de España para la próxima campaña teatral de 1858-59. En ningún año anterior han subido los intereses de las zarzuelas a la suma que, por sus derechos de autores, han reembolsado éstos en los últimos meses. Los cantantes españoles no han tenido jamás a su disposición escrituras tan ventajosas como las que los empresarios les ofrecen hoy en día, ni los autores y compositores han sido tan buscados y mimados como ahora. ¿Qué prueba todo esto? Que la zarzuela no sólo se sostiene, sino que progresa y se aclimata, no para transformarse más tarde en ópera, como algunos quieren suponer, sino para ser zarzuela, porque los que las escriben no han tenido ni tienen otro pensamiento. ¿Se han propuesto otra cosa Arrieta, Barbieri, Gaztambide, Hernando, Oudrid, Inzenga, etc? Todos ellos compondrán óperas si se les presenta la ocasión cuando exista en España un teatro destinado al objeto: podrán hasta contribuir con sus esfuerzos a que se realice lo que para muchos es un

---

<sup>84</sup> Vélaz de Medrano, *op. cit.* p. 26.

mito y nosotros descubrimos en lontananza; pero seguramente que cuando escriben zarzuelas no se acuerdan de la ópera, ni mucho menos imaginan que la zarzuela es en el arte músico lo que la escalera de mano para el que la coloca contra la pared, sube al cuarto principal y penetra en un edificio por la ventana, teniendo cuidado de arrojar antes al suelo la escalera, porque ya no la necesita para nada"<sup>85</sup>.

Para justificar que la existencia de ópera y zarzuela nacionales no son realidades excluyentes utiliza Medrano un método comparativo, aludiendo a la situación de Italia, donde "existe otro repertorio nacional, variado y rico, que no sólo se representa con aplauso, sino que hasta tiene sus teatros especiales". Comenta a continuación la errónea idea de pensar que la zarzuela es un paso para el nacimiento de la ópera, "cuando los antecedentes prueban lo contrario"; ofrece el ejemplo de Italia donde el nacimiento de la ópera sería precedido al de la ópera bufa, y el de Francia donde "las óperas de Rameau y sus sucesores, precedieron a la creación de la ópera cómica francesa". Comenta también Vélaz de Medrano cómo "la escena dramática no muere ni puede morir, sino cuando la matan los autores; y que en España, como en toda Europa, moría a efectos de la corrupción, del mal gusto y de la mediocridad de los ingenios. Si consideramos que sin la necesidad de la aparición de la ópera cómica en Francia, ni de la zarzuela en España, el arte dramático puro decaía visiblemente y hubiera muerto en todas partes como ha muerto en Alemania, en Inglaterra y en Italia: todavía la ópera cómica y la zarzuela habrán servido y estarán sirviendo de provechosa transición, guardando vivo el interés escénico, sin consentir que lo destruya otro género de espectáculo más grosero, ínterin llega la restauración literaria que con tanta fe esperamos"; estas palabras, tomadas por Medrano de otro autor, dan un sentido a la creación de la zarzuela, que no es conducir a la ópera necesariamente, sino mantener el espíritu artístico preparado para ello. Otra de las ventajas del género es la utilización del lenguaje español, que "se hallaba subyugado por el prestigio del idioma italiano", y la potenciación del canto coral, que además ha sido declarado de enseñanza obligatoria en la educación primaria.

Añade Medrano que "debe considerarse la zarzuela como verdadera conquista promovedora de la regeneración del arte músico español. Un

---

<sup>85</sup> Vélaz de Medrano, *op. cit.* p. 84.

género de espectáculo que entretiene, deleita, promueve el estudio de la música, y abre un ancho campo al ingenio de los poetas, fomenta nuevos intereses teatrales, y produce bienes de mayor cuantía para los que se dedican a escribir, componer y representar zarzuelas, ha de tener eco en todas las clases de la sociedad como ha sucedido hasta ahora con este género de espectáculo". No es necesario justificarla como género, ya que "la prosperidad de la zarzuela, su fuerza real y positiva, el prestigio que goza y el aliciente que tiene para el público, hacen que no necesite acudir a sus contrarios para que la dispensen el singular favor de poder aspirar a ser género. Su misma prosperidad la pone a cubierto de todo ataque, y es la clave que sirve para hacernos comprender el origen de semejante oposición".

El artículo concluye exponiendo la extrañeza que le provoca ver criticar "a nuestros primeros poetas y compositores porque escriben zarzuelas suponiendo que se rebajan dedicándose a ese trabajo indigno de su posición artística. A un ataque tan infundado responden los muchos autores dramáticos y líricos que han escrito y escriben zarzuelas. En el año de 1856 un compositor muy entendido [Barbieri] combatía de la siguiente manera los errores de personas más o menos autorizadas: «La Zarzuela no es una prostitución del género, ni pervierte, ni corrompe, ni destrona a los literatos y a los músicos que la escriben. [...] Si se observa que Shakespeare no cayó de su trono por escribir mascaradas ni Scribe se pervierte por trabajar en todos los géneros ni Calderón se corrompió por escribir zarzuelas, se vendrá a probar que el verdadero talento dramático no consiste precisamente en *calzar el coturno*, sino en comprender bien las reglas del género que se practique»"<sup>86</sup>. Además, añade Medrano otro argumento a su favor: "las modernas zarzuelas son la misma cosa que las óperas cómica francesas, con la diferencia del idioma y aquellas alteraciones que reclama la escena española. Unas veces en forma de comedia, con arias, coros y piezas de música compuestas para intercalarlas con el diálogo, y otras con el desarrollo de un drama del género mixto que participa de la comedia por la intriga y los personajes, y de la ópera por el canto, reúne la zarzuela el doble atractivo del diálogo

---

<sup>86</sup> El texto de Barbieri está tomado del artículo: "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos". *La Zarzuela, periódico de teatros, literatura dramática y nobles artes*. Madrid, 11-II-1856, nº 2, p. 10.

y de la música: de esta oportuna asociación de Euterpe y Talía estriba el secreto de su preponderancia"<sup>87</sup>. El autor dedica sus últimas palabras a los críticos, a quienes pide que juzguen a las zarzuelas en su justo contexto: es decir comprendiendo siempre que el texto debe estar supeditado a la música "que impone sus leyes al poeta exigiéndole alteraciones y supresiones que suelen producir un pretexto para que se luzca el compositor", terminando con un consejo sobre la misión periodística: "contribuir con nuestras escasas fuerzas al progreso musical de España; alentar al joven artista que da los primeros pasos en la difícil carrera de la composición, del canto y ejecución instrumental; no prestar oídos a miserables rencillas y desatendernos de toda pasión para juzgar con imparcialidad los hechos, las obras, y no la personalidad de los autores; sostener, en fin, los intereses teatrales cuando éstos reportan beneficio positivo para el mejoramiento de la numerosa familia musical de España"<sup>88</sup>.

Vélaz de Medrano recoge algunas frases de Barbieri, que siempre mantuvo una postura comprometida con el nuevo arte. No se puede realizar un acercamiento a la música lírica del siglo XIX española sin hacer referencia a las fuentes donde se recogen sus opiniones, bien sean los papeles de su Legado Barbieri (depositado en la Biblioteca Nacional), alguna de las cartas de su inmenso epistolario, alguno de sus artículos, conferencias, etc. Comentaremos algunas de sus opiniones sobre la cuestión, que creemos merecen un análisis pormenorizado. En 1856, coincidiendo con la fecha de inauguración del Teatro de la Zarzuela de la calle Jovellanos, comienza la publicación de la revista musical *La Zarzuela. Periódico de música, literatura y nobles artes*, en donde comienzan a ver la luz las opiniones del autor de *Jugar con fuego*. En los números 1 (4-II-1856) y 2 (11-II-1856) se publica un artículo de Barbieri, titulado "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculo", donde el autor traza las ideas generales sobre el mismo. La primera consideración del autor es puramente metodológica: será necesario definir vaudeville, ópera cómica y zarzuela para no caer en crasos errores: "El vadeville era en su origen únicamente una canción

---

<sup>87</sup> Vélaz de Medrano, *op. cit.* p. 90.

<sup>88</sup> Vélaz, *op. cit.* p. 92.

satírica popular, que se cantaba por las calles; luego se refugió en el teatro, dando su nombre a una pequeña comedia satírica, cuyo diálogo se entrelazaba con coplillas cantadas sobre música conocida. Hoy en día, lo que se llama vaudeville es un verdadero drama, en el que son admitidos los sentimientos elevados, así como los tiernos o delicados; unas pocas coplas y cortas piezas concertantes recuerdan sólo su primitivo origen. La ópera cómica francesa era en su creación una comedia con algunas arias compuestas *ad hoc* para intercalar con el diálogo; en la actualidad, que ha tomado gran desarrollo, es un drama de género mixto, que tiende a la comedia por la intriga y los personajes, y a la ópera por el canto que se intercala. Los franceses tienen dos géneros de espectáculos líricos: el drama cantado desde el principio hasta el fin, llamado vulgarmente grande ópera, como, por ejemplo, *Roberto el Diablo* y *Guillermo Tell*; y el drama donde el canto se intercala con el diálogo hablado, llamado ópera cómica como *El Dominó negro* y *El Cervero de Preston*. Los alemanes distinguen mayor número de especies de óperas: tiene la grande ópera, la ópera seria, la ópera trágica, la ópera heroica, la ópera romántica, la ópera alegórica, el melodrama militar, la ópera cómica, etc., etc., y en casi todos los casos el canto alterna con el diálogo hablado. La ópera cómica se escribe en uno, dos o tres actos, y algunas veces en cuatro y hasta en cinco". Barbieri pasa ahora a definir el término zarzuela desde una perspectiva histórica, y así comienza por referirse a la obra *Selva sin amor* (1630) de Lope de Vega, pasando a través de Calderón para llegar al siglo XVIII, comentando "desde entonces acá, la zarzuela, con alternancias de estimación, indiferencia y desprecio, ha arrastrado una existencia precaria, haciendo que casi enteramente desapareciesen del teatro en su forma primitiva las antiguas zarzuelas y farsas musicales; pero sin dejar ellas por eso de existir en una forma que Liechtenthal y Stafford determinan, llamándola drama lírico, que asemeja mucho a la ópera cómica francesa". Tras estos ensayos llegamos al siglo XIX, cuando un grupo de músicos "tratan de resucitar el espectáculo lírico-dramático llamado zarzuela, dándole todo el desarrollo compatible con nuestro escaso talento, y asimilándole en la forma, en cuanto fuera posible a la ópera cómica francesa, e introduciendo al par no solamente el espíritu de nuestros cantos nacionales, sino todos los adelantos literarios y musicales consignados por los grandes maestros y la juiciosa crítica, camino único por donde puede llegarse a la tan deseada ópera nacional, y del que si

algún paso hemos andado, el publico será juez"<sup>89</sup>. Barbieri concluye así la primera parte de este artículo, que ha tratado sencillamente una cuestión puramente terminológica.

La segunda parte se publica, como ya hemos constatado, en el siguiente número de la publicación. Continúa en las primeras líneas tratando la cuestión terminológica, ya que "la palabra zarzuela parece una especie de sambenito que deshonra al espectáculo dramático que la lleva", pero tampoco encuentra correctos los términos de ópera, ya que se refiere a un género de teatro enteramente cantado; ópera cómica, que tan siquiera se trata de una locución española; o melodrama, que él considera la palabra más propia por su etimología, pero que haría confundir la zarzuela con un tipo de espectáculo todo recitado. Si embargo, tras haber llevado a cabo todo un desarrollo terminológico, abandona este argumento, y decide estudiar la esencia del género, y compararlo con otros para defender su postura personal respecto a él. El considera, primeramente, que la zarzuela no es vaudeville, y remite a las zarzuelas que se han estrenado en el Circo correspondiendo a traducciones del francés, que han incluso, mejorado el carácter literario del original, aclarando que la zarzuela y la ópera cómica francesa son exactamente la misma cosa. Añade que "la zarzuela es un espectáculo de muy difícil composición, no sólo por el género mixto al que pertenece sino porque es necesario que el músico y el poeta identifiquen sus ideas para producir una obra de este género que tenga la posible perfectibilidad"<sup>90</sup>. Tras exponer algunos argumentos que ya han sido comentados por ser usados por Vélaz de Medrano en su *Album de la zarzuela*, recurre al tema de la ópera española.

"La zarzuela puede tener importancia en sí misma, no sólo porque contribuye a generalizar el buen gusto, sino porque puede ser el plantel de donde nazca la grande ópera española", es decir que la zarzuela "despierta el sentimiento musical que tan provechoso puede ser para los fines ulteriores". [...] La ópera española necesita compositores y cantantes; los primeros no se forman sobre el pupitre, ni los segundos, aunque hubiera

---

<sup>89</sup> Barbieri, "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculo". *La Zarzuela*, Año I, nº 1, 2-II-1856, pp. 4 y 5.

<sup>90</sup> Barbieri, "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculo". *La Zarzuela*, Año I, nº 2, 11-II-1856, p. 10.

buenas escuelas, serían nunca notables si no tuvieran la práctica del escenario. [...] Si además de esto juzgamos por comparación lo que ha pasado y pasa en Francia, veremos que el teatro de la ópera cómica ha producido la mayor parte de los elementos principales de la grande ópera; así pues, los autores de el *Domino Noir* pasaron a escribir la *Muda de Portici*". Barbieri concluye el artículo con una defensa del argumento de composición de zarzuelas con un espíritu mercantilista, de mero enriquecimiento, y comenta que "las ganancias, cuando han existido han sido muy limitadas, si se atiende a que, fuerza es decirlo de una vez, la zarzuela existe solamente por nuestra constancia, y porque al paso que nosotros aprendemos, enseñamos a un gran número de artistas los secretos de la zarzuela en todos los ramos de su representacion. No lo hubiéramos conseguido, sin embargo, a no haber contado con el favor popular, que es el gran elemento para la creación y mantenimiento de todo lo bello. Quede esto aquí, porque nos llama el deber de escribir zarzuelas, para que el arte lírico-dramático no deje de existir, y para que a su sombra se cobijen infinitos artistas, que, sin la constancia de la sociedad del Circo, quizás ni lucirían sus talentos, ni podrían sostenerse con el decoro que merecen"<sup>91</sup>.

Barbieri expone nuevas palabras sobre el desarrollo del género en la "Reseña histórica" que escribe a modo de prólogo para la *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas*, publicada en 1873<sup>92</sup>. En esta reseña, resume todo el desarrollo histórico de un género que para él "tiene una historia tan antigua como la de nuestro teatro nacional", y así comenta como "en el primer tercio del siglo presente, las calamidades que llovieron sobre nuestro país, y las revoluciones política, social, artística y literaria, que dieron nuevo ser a la sociedad española, ocasionaron un eclipse parcial del genero de la zarzuela, y digo parecía porque aún en los años más calamitosos todavía nuestros teatros daban frecuentes pruebas de no haberlo abandonado; y al propio tiempo que se notaban los efectos de un poderoso renacimiento literario, la música dramática española pugnaba no sólo por reconquistar nueva vida y mayor desarrollo en armonía con los adelantos del arte en el

---

<sup>91</sup> Barbieri, *op. cit.* p. 11.

<sup>92</sup> Esta obra fue compuesta para la inauguración del Teatro de la Zarzuela en 1856, publicándose años más tarde, 1873, en Madrid, Imp. de José M. Ducazcal, 1873.

extranjero". En otros de sus escritos, *Carta a D. Pascual Millán de Francisco Asenjo Barbieri*<sup>93</sup>, algo más tardío, ya que corresponde al año 1887, el autor trata de defenderse de las acusaciones a las que se vio sometido el género en uno de los periódicos madrileños (*La Monarquía, Diario liberal-conservador*, nº 27), contestando en otro de ellos (*El país*), y su amigo Pascual Millán, encontrando el análisis de Barbieri de gran clarividencia respecto a la situación del arte lírico en ese momento, decide publicarlo separadamente. Barbieri encuentra el siguiente comentario en *La Monarquía* nº 27: "La zarzuela paga muy cara su obcecación de vivir; género absurdo cuya única misión es imposibilitar a los músicos españoles de producir dramas líricos, de importacia; en vano hombres del mérito de Marqués, Chapí, Zapata y Ramos Carrión colaboran en esta obra detestable que como todos los hermafroditas carece de virilidad y fuerza fecundadora; asexual e impotente, vive de los deshechos del drama y de la ópera. La zarzuela es un elemento cursi de la sociedad dramática; cuanto más se perfila y grave se pone, más ridícula es; su existencia no puede rebasar el límite de la opereta bufa y la comedia de magia, no la sacará de su postración genio alguno. Goethe escribiendo libretos, y Meyerbeer música de zarzuela hubieran muerto sin gloria y embotados sus espíritus", etc., etc. Barbieri contesta "a tan iracundos despropósitos, y aunque estos por lo que son en sí y por hallarse firmados por un tal P. P. Gil, persona desconocida en las altas regiones de la crítica, deberían pasar desapercibidos o desapreciados", y añade: "yo que a la zarzuela le debo lo que soy y que ya en otras ocasiones he roto lanzas en su defensa, no puedo sino salir a la palestra pero no para romper otras con ese P. P. Gil, sino tan sólo para probar a éste que no sabe lo que se dice, y como gusto de proceder con método, empezaré por asentar la base de mi razonamiento en la definición del género que nos ocupa. Dice la Real Academia Española: «Zarzuela: Obra dramática y musical en que alternativamente se declama y se canta». Si con esta definición tratamos de entrar en el terreno de la exageración, podríamos decir que desde los tiempos más antiguos hasta el presente, así la tragedia como el drama y la comedia podrían considerarse como zarzuelas porque en muchas alterna lo hablado y lo declamado. Véase la prueba en los coros de las tragedias griegas y

---

<sup>93</sup> Barbieri, F. A. *La Zarzuela, Carta a D. Pascual Millán*. Madrid, Imp. de Fco. G. Pérez, 1887.



romanas, y principalmente en el Teatro Español desde su fundación hasta hoy, donde se hallan las representaciones de Juan del Encina y de estos célebres autores de los primeros tiempos de nuestra escena, en la que alternan los diálogos declamados con el canto de canciones y villancicos. Examinemos la totalidad del teatro de nuestra edad de oro literaria y en él hallaremos con mucha frecuencia el canto alternado con la declamación, y si a esto se agrega la costumbre que entonces había de ejecutar en los intermedios de la comedia, los entremeses y bailes cantados, sacaremos la conclusión de que los españoles no podían tolerar un espectáculo teatral de tres horas sin que en él alternaran la declamación y el canto<sup>94</sup>. Vienen después las *Fiestas de zarzuela* de Calderón y otros autores, que siempre alternan lo hablado con lo cantado, si bien la música se desarrolla mucho, hasta que por fin, en el siglo XVIII y más en nuestros días, la zarzuela llega a adquirir un desarrollo mucho mayor, una importancia y un general aplauso que en vano tratan de negarle los críticos de gacetilla o los autores silbados. No entraré a examinar ahora si el señor P. P. Gil tiene razón o no cuando dice que es un absurdo el género de la zarzuela, pero lo que sí puedo afirmar es que es probado que tal género tiene antiguo y copioso abolengo y que es sumamente grato a la mayoría de los españoles". Barbieri trata de utilizar la tradición teatral española de combinar declamación y canto para justificar el origen español del género. El autor también defiende la tesis de que este género vincula artísticamente a España con Europa: "También es grato a las demás naciones europeas que lo poseen análogo aunque con diferentes denominaciones. Llámase en francés *opéra comique*, y tiene tan íntima conexión con nuestra zarzuela, que con mucha frecuencia los argumentos franceses de *opéra comique* han sido traducidos y puestos en música española con gran aplauso de nuestro público. En Italia, Alemania e Inglaterra, existen igualmente desde tiempo muy antiguo otras semejantes. De modo que si tal género fuera con justicia declarado absurdo, podríamos decir que todas las naciones de Europa son en esto opuestas a la razón".

Continúa además con la crítica al tal P. P. Gil: "Pero no se contenta el Sr. P. P. Gil con decir que el género es absurdo, sino que añade que la UNICA MISIÓN de él es «imposibilitar a los músicos españoles de

---

<sup>94</sup> Esta idea de Barbieri la recoge posteriormente Cotarelo, haciéndola propia.

producir dramas líricos importantes». ¡Esto si que tiene bemoles!... ¡Vaya una manera de raciocinar!... Es como si yo dijera: puesto que el Sr. Gil monta en burro, yo no puedo montar a caballo... Pero hablemos con seriedad. El género de la zarzuela no sólo no puede imposibilitar a nadie de cultivar otro que más le agrade, sino que dentro de sí y sin salirme de su esfera, tiene sobrados elementos para que un compositor inspirado y hábil pueda producir obras de importancia. Véase el gran repertorio de zarzuela (ópera cómica) que posee Francia, enriquecida con otros tantos, y tan insignes compositores entre los que figura Meyerbeer, con zarzuelas como su *Pardon de Ploermel*, que no le ha impedido escribir a continuación su célebre obra póstuma *La Africana*; así como tampoco a Auber ni a los otros maestros de la escuela francesa les impidieron sus zarzuelas dar luego al teatro de la gran ópera otras producciones de su fecundo imperio". Para el autor, la ópera y la zarzuela no sólo no son incompatibles, sino complementarias, y opina que la ópera española deberá nacer de este impulso lírico producido por la zarzuela de mediados del siglo XIX (Vélaz de Medrano se refiere a esto con el término "regeneración" del arte lírico, tal y como hemos visto en sus artículos del *Album de la Zarzuela*).

Además de la defensa de sus autores, emprende también Barbieri la de sus intérpretes, que aunque durante los primeros treinta años del siglo XIX no fueran cantantes profesionales, a partir de la creación del Conservatorio toda una pléyade de cantantes, formados en el centro recién creado, ofrecerán una amplia gama de desarrollo al nuevo género lírico: "Pero si el Sr. P. P. Gil ha querido dar a entender que esa imposibilidad de que trata procede principalmente de que los actores, como él dice, recitan mal y cantan peor, no eche la culpa al género, sino a sus intérpretes, pues no hace mucho tiempo que las zarzuelas españolas estaban en todo su esplendor cuando las ejecutaban tiples como la Ramos, Santamaría, Bernal y Zamacois; contraltos como Mora, Velasco y Leren; y tenores como Sanz, Font y Salces; barítonos y bajos como Salas, Obregón, Carbonell, y tenores cómicos como Caltañazor. Todos estos artistas y otros muchos que sería prolijo nombrar, bajo la dirección de Ventura de la Vega, Luis de Olona y otros autores, interpretaron el repertorio moderno de nuestra zarzuela sin que a ningún P. P. Gil se le ocurriera entonces que ella pudiera imposibilitar a los autores a producir dramas líricos; antes al contrario, de muchas zarzuelas se decía

generalmente que con sólo sustituir los diálogos hablados por recitados cantables, eran verdaderas óperas; y en prueba de ello, ahí está *Marina* de Arrieta convertida en ópera por el mismo autor con aplauso general". Tras este alegato a favor de los intérpretes de zarzuela de mediados de siglo, termina refiriéndose a las duras palabras de Gil: "No digo ahora nada del mal trato que da el Sr. P. P. Gil a los que colaboran en esta obra detestable a la que llama *hermafrodita* y *asexual*, no sabiendo él lo que se dice, porque si la zarzuela es hermafrodita participará de ambos sexos, y si es asexual no tendrá ninguno. ¡Válgame Dios!; y tan inquino lenguaje, tan chavacano y descocado ¿son dignos de un periódico que se titula *liberal-conservador*? Podrá tal vez ser *liberal* pero de seguro que no es generoso; en cuanto a lo de *conservador* cuadra muy mal ese nombre a quien con su escrito quiere demoler la zarzuela y ponerla en ridículo cuando más necesitada se halla de auxilio de todos".

En 1864 se publica otro artículo de Barbieri, en el que comenta un *Proyecto-memoria para la creación de una Academia de música*<sup>95</sup>, publicado por Hernando en esa fecha; a pesar de coincidir con Hernando en las ideas fundamentales, comenta cómo "el señor Hernando, por sus antecedentes artísticos, así como también por la distinguida posición oficial que ocupa, tiene una importancia y una autoridad muy grandes en la opinión pública, y si se dejaran pasar sin discusión los puntos de su escrito, a que antes me refiero, valdría tanto como dar a suponer al público y a los artistas que todas las doctrinas del señor Hernando son incontrovertibles, o, como si dijéramos, el credo del arte músico

---

<sup>95</sup> *Proyecto-memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música por D. Rafael Hernando*. Madrid, Imp. de José Ducazcal, 1864. "Es curioso comprobar que la petición de Hernando aunque no cristalizara en todos sus términos, fue indudablemente uno de los motivos que llevó a la primera República a introducir la música en la hasta entonces Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando (las tres eran la pintura la escultura y la arquitectura), y que en la Academia se reunieron los tres nombres que hoy nos ocupan" -Barbieri, Hernando, y Saldoni- "junto a los de Eslava, Arrieta Monasterio, Zubiaurre, Guellbenzu, Vázquez, Romero, Inzenga y Segovia". Gallego, Antonio. *La zarzuela*, Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Ed. Música mundana, 1985, p. 86.

español"<sup>96</sup>. Comenta el autor sobre todo seis ideas de Hernando referidas a la zarzuela que aparecen en uno de los párrafos del proyecto (exactamente en la página 53), y al final del artículo se permite reescribir dicho párrafo con una nueva orientación. El párrafo de Hernando dice: "La zarzuela, por su género esencialmente cómico, no puede dar una justa idea de las ventajas que de aquella (la ópera) habríamos de reportar. El propio y natural terreno de la música es expresar nobles sentimientos, elevados afectos, grandes pasiones: los asuntos cómicos, aún no descendiendo jamás a este terreno trivial de que tanto se abusa, y que es completamente anti-musical, reclaman para su buen desempeño condiciones especiales en el compositor; exige más ingenio que profundo saber; más viveza y graciosa movilidad que elevado sentimiento y verdadera inspiración. Los cantantes mismos necesitan también condiciones más variadas, y por tanto, ínterin no exista la ópera nacional, la música dramática española no se desarrollará completamente, ni el Conservatorio hará patentes en la escena sus verdaderos adelantos; siendo además de notar que a estas condiciones generales, debe añadirse nuestra natural aptitud, manifiesta por las cualidades dominantes en nuestra poesía, que siempre fueron lirismo, fuerza de sentimiento, elevados pensamientos, esto es, cuanto constituye la ópera. Así sucede, que los autores extranjeros no han tomado un solo libreto de ópera cómica de nuestro repertorio moderno, por más que haya catorce años que tenemos teatro de Zarzuela; al paso que han arreglado con suma facilidad importantes libretos de nuestro actual repertorio dramático". No entiende Barbieri la opinión general que se desprende del párrafo, de que la zarzuela es de naturaleza inferior a la ópera, sobre todo partiendo esta opinión de Hernando, uno de los primeros cultivadores e impulsores del nuevo género con obras como *Colegialas y Soldados* y *El Duende* en 1849, ya que, según el autor de *Pan y toros*, la calidad de una obra es independiente del género al que pertenezca, comentando la frase de Boileau: "todos los géneros son buenos excepto el fastidioso". Fracciona ahora Barbieri el párrafo para detenerse en las ideas fundamentales.

La primera frase critica el carácter cómico de la zarzuela, que no puede aportar las mismas ventajas que ofrecería la ópera. Lo primero que

---

<sup>96</sup> Barbieri, F. A. *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1864, p. 4.

intenta demostrar el autor es que según la definición de la Real Academia, "«la zarzuela es una composición dramática, parte de ella cantada»; es decir, que pertenece al género del Drama, cuyo nombre es común a cualquier fábula escénica, y que modernamente se aplica a la composición teatral que participa del género cómico y el trágico", es decir, que el asunto literario de la zarzuela puede participar de ambos géneros. Barbieri se remite ahora a lo hechos: "Todos los que lean mis renglones han visto representar con gran éxito *el Duende, Juzar con fuego, Catalina, El Dominó azul, El grumete, Los Magyares, Mi dos mujeres, Dos coronas, Si yo fuera Rey*, y otras muchas zarzuelas en cuyos asuntos la lira poética y musical se hace sonar en todos los tonos, desde la humilde canción popular hasta el elevado himno religioso. [...] Con tanta variedad de personajes y de acciones, ya se ha visto que se ponen en juego la mayor parte de las pasiones humanas, desde el tímido amor de la sencilla aldeana, hasta la ciega ambición del poderoso y aún hasta el crimen del malvado; de donde precisamnte resulta la variedad de colorido, que es el atractivo mayor que para el público tiene la zarzuela". Barbieri juzga equivocado a Hernando además, cuando comenta cómo la zarzuela no puede reportar una idea justa de las ventajas de la ópera, ya que para él "es el escalón para llegar a la ópera, y aún ella es la ópera misma, en el momento que se la despoje de los diálogos hablados, sustituyéndolos con los recitados cantables. Tiene la zarzuela, en cuanto a forma musical, la canción, la romanza, el aria, el dúo, el terceto, el cuarteto, el coro, la gran pieza concertante, la completa orquesta, y la banda militar: ¿y tiene algo más que esto la ópera?... No". Para Barbieri es imprescindible el desarrollo de la zarzuela para llegar a la ópera nacional: "De modo que así como en Francia los adelantos de la ópera cómica contribuyen a los de la grande ópera, así en España puede contribuir la zarzuela al establecimiento de la ópera nacional", ya que no sólo prepara el ánimo del público, sino que ofrece la posibilidad de adquirir experiencia escénica a cantantes y compositores, y tiene pocas exigencias económicas. Es curioso, sin embargo, constatar cómo de la propias palabras de Barbieri se desprende también un cierto complejo de "arte menor", a pesar de que esté tratando de combatir esta idea en Hernando: "en mi concepto la zarzuela es precisamente la que puede dar idea de las ventajas de la ópera, si observamos la marcha de todos los adelantos humanos, y con especialidad en el género de los espectáculos teatrales: éstos, en todo el mundo antiguo

y moderno, han empezado con la mayor humildad y han ido creciendo y desarrollándose hasta llegar a su perfección relativa: y la misma ópera italiana en su origen no fue otra cosa que una imitación de la antigua tragedia griega"<sup>97</sup>.

Ataca ahora Barbieri la segunda idea del párrafo, que expone que el natural terreno de la música es expresar nobles sentimientos, idea que en absoluto comparte Barbieri, ya que según él "la infinita variedad en los sentimientos humanos, más o menos modificados por la educación y por otros mil accidentes, hace que la música tenga tantas y tan distintas maneras de herir las cuerdas del corazón, que si se tratara de enumerarlas, valdría tanto como escribir la historia del alma de cada hombre. Y siendo esto verdad, y considerando que toda la ópera o acción dramático-musical, no es más que un cuadro en el que trata de pintarse el movimiento de las pasiones humanas, así pueden caber en tal cuadro los nobles sentimientos que engendra el amor en sus múltiples formas, como los que engendra el egoísmo, la ira, o cualquier otro de los reprobados instintos que se permiten dibujar en escena". Hernando también asegura que este tipo de arte ligero, o menor, exige condiciones especiales en los autores que lo cultivan, argumento al que responde Barbieri comentando: "Desengáñese mi amigo Hernando, y diga en buen hora que hay compositores músicos verdaderamente inspirados, que brillan más en un género que en otro, de la misma manera que hay pintores justamente célebres, como Van-Ostade, Teniers y Goya, que brillaron más en los asuntos cómicos; pero así como a estos pintores no hay quien les niegue la verdadera inspiración y el profundo saber que se refleja en sus obras, tampoco debe negar estas cualidades a los autores músicos que sólo brillen en los asuntos cómicos; porque hacer esto vale tanto como negar a las artes su legitimidad en todos los géneros que no sean los heroicos y altisonantes; y esto nadie puede admitirlo en buena crítica". Otra idea que expone Barbieri a favor de los géneros cómicos, como entremés, sainete y tonadilla, es que debido a que su forma es ligera y sencilla, requieren "tacto finísimo, soltura de estilo y viveza de imaginación en el poeta; o lo que es lo mismo, una graciosa inspiración hija del más profundo estudio del corazón humano. [...] Para la forma musical relativa a este género de piezas, no debe nunca el compositor valerse de esos elementos que prestan

---

<sup>97</sup> Barbieri, *op. cit.* p. 12.

las grandes combinaciones artísticas, pero en cambio está obligado a hacer melodías nuevas, fáciles e inteligibles, armonizadas con la más elegante sencillez, cosa extremadamente difícil a todo el que no sienta arder la llama de una verdadera inspiración". Tampoco comparte Barbieri la idea de que los cantantes necesitan también condiciones más variadas que las que se dan en la zarzuela, ya que la combinación de texto cantado y declamado aumenta el grado de dificultad, resultando así "la utilidad de la zarzuela considerada como escuela preparatoria para la ópera nacional".

Hernando prosigue con la afirmación de que sin la ópera nacional no alcanzaremos la cima del desarrollo musical y el Conservatorio no habrá concluido su progreso artístico. Está de acuerdo Barbieri con la necesidad de instaurar una ópera nacional, hecho que en realidad está en la base de creación de la zarzuela, y la justifica en todo momento, pero no comparte la afirmación sobre el Conservatorio, defendiendo la enseñanza de la composición que imparten Eslava y Arrieta, sin que se entrevea ningún tipo de acusación hacia el italianismo reinante<sup>98</sup>. No puede defender sin embargo la orientación de la cátedra de canto, siempre dirigida hacia la lengua italiana, que provoca que "cuando algunos discípulos cantantes del Conservatorio se presentan por primera vez en el teatro de la Zarzuela, no saben acentuar con la claridad y vigor convenientes las palabras de nuestro rico idioma nacional".

La última idea criticable del texto es la de que nuestras condiciones naturales son: "lirismo, fuerza de sentimiento y elevados pensamientos, es decir, cuanto constituye la ópera". Para su argumento Barbieri recorre nuestro teatro de declamado para observar cómo el elemento cómico está tan presente en nuestra historia de las manifestaciones teatrales como el trágico, y cuando constata este hecho en las obras de Lope, Calderón Moreto, etc. comenta que incluso en la época más brillante de nuestro

---

<sup>98</sup> Sopeña en su obra sobre el Conservatorio madrileño comenta cómo en las clases de Arrieta se forma la generación que va a llenar cincuenta años de música española, encabezada por Bretón y Chapí. Según Sopeña, todo lo que esta enseñanza tiene de sistema, de escuela, ha sido una ventaja y una rémora: una ventaja porque ha permitido la unidad de estilo en la enseñanza, y una rémora por lo que ha supuesto de retraso en cuanto a Europa, y por la barerera que pueda suponer para una auténtica Ópera nacional. (Sopeña, Federico, *Historia crítica del Conservatorio Superior de Madrid*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1967).

teatro "los españoles no tenían la suficiente paciencia para tolerar dos horas de seriedad no interrumpida"<sup>99</sup>. Igual que el argumento histórico funciona para justificar la tradición de lo cómico en nuestro teatro, lo hace también para justificar cómo desde las primitivas forma escénicas la música ha colaborado con el texto; por tanto si hemos de tener en cuenta nuestra tradición para constituir la ópera nacional, debemos recordar también nuestra tradición cómica. Resume Barbieri comentando que "de todo lo dicho resulta que las opiniones emitidas por mi amigo Hernando tienden a estrechar o empujear los límites del arte lírico-dramático, quitando a la zarzuela en particular y al género cómico en general la verdadera importancia que tienen".

Barbieri redactaría el párrafo en los siguientes términos: "La Zarzuela, por la variedad de sus caracteres dentro del género dramático, y por el universal favor con que el público la recibe, nos da una justa idea de las ventajas que de la grande ópera nacional habríamos de reportar. El propio y natural terreno de la música es la expresión de todos los sentimientos del corazón humano: por consiguiente, cabiendo en la zarzuela recorrer casi toda la escala de ellos, contribuye a que los compositores y los cantantes tengan en ella una verdadera escuela práctica que les dé a conocer sus particulares disposiciones para cualquiera de los géneros que abraza el arte lírico-dramático. Al público mismo, que hace catorce años no concebía se pudiera cantar en serio en el rico y sonoro idioma de Cervantes, le ha servido la zarzuela para acostumbrarse a oír con el mayor gusto la música aplicada a los versos españoles. A la zarzuela se le debe la mayor parte de nuestro desarrollo musical, tanto en el orden artístico, cuanto en el económico; de modo que los muchísimos teatros de zarzuela que se han creado en la Península, no aguardan más sino a que el Real Conservatorio les facilite discípulos bien educados en el canto español, para con ellos mejorar el género y aspirar en su día a tener elementos buenos y probados con que fundar la suspirada grande ópera, la cual no llegará a fundarse con sólidos cimientos si no se perfecciona lo existente; porque lo cierto es que ni soñar en ella se podría, a no haber existido la zarzuela, que ha despertado el gusto por la música dramática española; y que, creando tantos intereses artísticos y materiales, da la más justa idea de los que se crearían con la grande ópera. Lo que ahora hace al

---

<sup>99</sup> Barbieri, *op. cit.* p. 38.



caso es que el Real Conservatorio y todos los artistas españoles aunemos nuestros esfuerzos no sólo para impedir la decadencia de la zarzuela, sino antes al contrario, para elevarla a su mayor grado de bondad y esplendor; pues, en mi opinión, sólo por este camino llegaremos al fin apetecido de fundar la grande ópera o cuando menos si no la fundamos, tendremos ya un género de espectáculo nacional simpático a la multitud, y dentro del cual podrán lucirse las dotes de inspiración y de talento de los compositores y cantantes españoles". Está claro que para Barbieri, igual que para Hernando, el camino único de progreso es el de la ópera nacional, pero según las apocalípticas palabras con las que el autor de *Gloria y peluca* concluye su artículo, "en las críticas circunstancias que atravesamos, sería un delirio soñar en fundaciones como la de la grande ópera, para la que no hay los elementos necesarios, ni, al paso que vamos, los habrá nunca".

En algunos números de la *La Zarzuela*, *Periódico de música, teatro, literatura dramática y nobles artes*, aparecen otros artículos de fondo sobre el tema del arte lírico. En el número 3 aparece, a modo de editorial, y firmado por un tal J. M. de A (casi seguro será José M<sup>a</sup> de Andueza), la primera parte de un artículo sobre las condiciones de la zarzuela y qué es zarzuela, en el que el autor trata de llevar a cabo un acercamiento en la misma línea que el Barbieri, pero dándole réplica en algunas de las opiniones que hemos comentado que expone el autor de *Pan y toros*. Comienza Andueza afirmando que este género "tiene muchos puntos de contacto con la ópera cómica francesa y ninguno con el *vaudeville*". Tras este comienzo se aborda la cuestión terminológica: "Lo primero que se nos ocurre es preguntar ¿para qué se habrá molestado tanto el señor Barbieri en hacernos ver que el espectáculo que se representa en el teatro del Circo debe llamarse Zarzuela y no de otro modo? ¿Cree por ventura que hubiera alcanzado menos boga si tuviese distinto nombre? Esto sería desconocer nuestra sociedad. Nosotros hubiéramos dicho sencillamente a los que se empeñasen en criticarnos por tan leve motivo: le llamamos Zarzuela, porque los primeros ensayos modernos que se conocen con este título fueron aplaudidos con furor. [...] Por lo demás, se nos figura que los recuerdos de lo que fue la Zarzuela en otro tiempo no justifican mucho este nombre, aplicado a las semi-óperas que hoy vemos en escena". No estamos conformes, si no se nos prueba

que las actuales Zarzuelas, por su estructura, por las condiciones de importancia que la música ha adquirido en ellas, por los juegos del canto en las complicaciones de la intriga, pertenecen al mismo género que las antiguas"; sin embargo, tras estas disquisiciones llega a la conclusión de que el mejor título es el de Zarzuela porque es una voz nacional, aún cuando ópera-cómica sea más legítimo, "en efecto, al paso que nuestra Zarzuela en nada se da la mano con la antigua, puede decirse que es la ópera-cómica francesa trasplantada a nuestra escena"<sup>100</sup>. La siguiente idea que expone comenta la opinión de Barbieri sobre el género; según J. M. de A. "no necesitamos de definiciones ni de testimonios escritos para saber que la Zarzuela es un género utilísimo para los adelantos de la música dramática". Concluye el artículo volviendo a la idea de préstamo de la ópera francesa trasplantado a la escena nacional, y prometiendo otro artículo sobre las condiciones de este género en el número siguiente. Así en el número 4 de *La zarzuela* se presenta el siguiente artículo sobre la cuestión de las condiciones teatrales que debe presentar una obra para ser considerada zarzuela, ya que esto ha venido a ser entre nosotros "una especie de muletilla"<sup>101</sup>. Hay dos sistemas de juicio literario: el de los propios poetas, reunidos en comisiones artísticas, y el de la empresa misma, que "ha de propender a la admisión de obras que proporcionen pingües entradas. [...] Esto quiere decir que los poetas y las empresas deben hallarse continuamente en completo desacuerdo pues las últimas no juzgan una producción atendiendo a su mérito literario, sino a lo que la práctica escénica les aconseja, y los segundos están en el caso de no sacrificar sus convicciones dramáticas ante el vano deseo de producir efectos puramente teatrales. [...] ¿Cuáles son, a qué se reducen en resumidas cuentas esas decantadas condiciones?" se plantea al autor, y él mismo se contesta en el párrafo siguiente: "Nosotros diremos la verdad sin ambages: lo que se llama condiciones es un nombre de moda, inventado para que cada cual exprese su modo de ver o de apreciar en un libro: ese nombre sirve al poeta para recomendar su obra, a la empresa para desecharla, y a los que llevan la voz en la sala de espectáculos,

---

<sup>100</sup> A., J. M. de. "De la Zarzuela. Artículo primero". *La Zarzuela, Periódico de música, teatros literatura dramático y nobles artes*. Madrid, 18-II-1856, n.º. 3, p. 17.

<sup>101</sup> A. J. M de. "De la Zarzuela. Artículo segundo". *La Zarzuela, Periódico de música, teatros literatura dramático y nobles artes*. Madrid, 25-II-1856, n.º. 4, p. 26.

amigos o enemigos de la empresa o del poeta, para silbarla o aplaudirla. Lo cierto es que nadie se entiende, y que todos procuran salir del paso, agarrándose a una palabra que en su entender explica mucho, y que en el nuestro confunde las ideas y los principios de la filosofía y de la lógica. ¡Y qué se nos dirá al llegar aquí! ¿No tiene condiciones la Zarzuela? El que semejante pregunta nos dirija no nos habrá comprendido. La Zarzuela es una composición dramática, y como tal, gira en la órbita de las demás de esta especie, con la diferencia de las mayores dificultades propias de su género, por la unión que en ella se advierte de la poesía y de la música. Pero estas dificultades no atacan a la esencia, al alma, si se nos permite decirlo, de la composición, sino a su estructura. [...] Las condiciones, las verdaderas condiciones de la zarzuela están en la invención, en el argumento elegido, en el plan de ese mismo argumento, en su disposición, en presentarlo con novedad, con interés, de una manera que sorprenda y arrastre al público. ¿Es esto cierto? Pues si lo es, la Zarzuela tiene las mismas condiciones del drama, las mismas de la comedia". A esto, añade el autor que el público es el único juez competente para juzgar este tipo de obras; y ya para terminar el artículo, trata de dar una serie de consejos a la Empresa del Teatro del Circo en 1856: "Compuesta dicha empresa de un poeta, dos compositores, y un actor, cuenta en su seno con todos los elementos necesarios para saber hermanar acertadamente los intereses bien entendidos de los autores y los suyos propios, para no consentir las injustas preferencias que en otras partes se ven, y por último para establecer un reglamento severo, que no sufra infracciones de ningún género, por su parte ni por la de los poetas, al cual queden sometidas todas las exigencias".

Terminamos con estas reflexiones generales publicadas en *La Zarzuela* en el año 1856, año de la inauguración del T. de la Zarzuela, que suponía la sede estable del recién creado género. Habiendo comentado varias fuentes del siglo XIX, podemos constatar que en las del XX no encontramos sino las opiniones decimonónicas repetidas. En todos los documentos consultados aparecen fundamentalmente las ideas siguientes:

1. Complejo de inferioridad hacia el género restaurado, que sólo se justifica como antecedente de la ópera nacional que todos anhelan. La zarzuela prepara el espíritu del público para las

manifestaciones cantadas en castellano, interesa a los cantantes profesionales en la posibilidad de cantar en nuestra lengua, demuestra que un género de espectáculo lírico en el lenguaje autóctono puede ser económicamente rentable, y, lo más importante desde el punto de vista artístico, desarrolla un lenguaje dramático propio, en castellano.

2. Intento de establecer vínculos con la tradición teatral española, ante la clara relación del género con la ópera cómica francesa (manifestado por las numerosas traducciones de libretos franceses). No se establece relación con la tonadilla escénica del siglo XVIII<sup>102</sup>, ni con el resto de manifestaciones escénicas anteriores denominadas zarzuela o *fiestas de zarzuela*, demostrando así que si la costumbre de relacionar texto declamado y texto cantado es propia de la tradición hispánica, el género zarzuela que nace como tal en el XIX es absolutamente nuevo en la tradición escénica de nuestro país.
3. Justificación terminológica. Según algunos autores el género debería denominarse ópera cómica por la relación que establece el término con el mundo europeo (véase Peña y Goñi, o Hernando); otros, en cambio, opinan que la palabra zarzuela tiene la ventaja de tratarse de una voz de origen español y de establecer una relación, aunque sólo sea nominal, con nuestro pasado histórico.
4. Dependencia de Italia en cuanto al lenguaje musical se refiere. La dependencia tiene tintes positivos para algunos autores, como Peña y Goñi, que comenta que la ópera italiana que nos había impedido la creación de una ópera propia, "nos salvó en la zarzuela".

---

<sup>102</sup> Sólo G. Chase, tal y como hemos comentado, y tímidamente Subirá, hablan de vínculos entre ambas formas escénicas.

Partiendo de estas premisas ideológicas se hace necesario comentar el planteamiento del trabajo, la metodología utilizada, y los objetivos planteados.

## 2. PLANTEAMIENTO DEL ESTUDIO Y MÉTODO DE TRABAJO

La tesis intenta abordar el estudio del teatro lírico en Madrid entre 1830<sup>103</sup> y 1856<sup>104</sup> tratando de integrar dos puntos de vista: el historiográfico y el analítico-musical, siendo este último la aportación fundamental y más novedosa del trabajo desde nuestro punto de vista. La historiografía se ha encargado del estudio del fenómeno de la zarzuela casi siempre desde un punto ideológico, pero no ha llevado a cabo un estudio realmente técnico de la cuestión. Cuando acudimos a monografías generales de historia de la música, o de historia del teatro, tanto españolas como extranjeras, el tema de la zarzuela aparece como un fenómeno tardío de teatro nacional español, que empieza a ser valorado sobre todo desde el nacimiento de la zarzuela grande en 3 actos, a partir de obras como *Jugar con fuego*, *Los diamantes de la Corona*, *Marina*, o *Pan y Toros*, pasando de largo títulos como *Colegialas y Soldados*, *Misterios de bastidores*, *Aventura de un cantante*, y *El Marqués de Caravaca*, o incluso ignorando la trascendencia de obras en un acto del periodo romántico como *Jeroma la castañera*, *¡Es la Chachi!*, o *La sal de Jesús*. Una de las monografías fundamentales sobre música teatral, como es *A Short History of Opera* de Donald Jay Grout, dedica a la música española unas pocas páginas (exactamente de la p. 564 a la 570), y en concreto a la zarzuela

---

<sup>103</sup> Debido a que este año se publica la Real Orden de creación del Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina (exactamente el 15-VII-1830, según cita Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Imp. A. Pérez Dubrull, 1868, Vol. II, p. 320).

<sup>104</sup> Fecha en la que se establece ya oficialmente la sede del nuevo género al inaugurarse el 10 de octubre el nuevo Teatro de la Zarzuela de la calle Jovellanos (Madrid).

decimonónica los tres primeros párrafos (pp. 564-565). A lo largo de ellos no cesa de recalcar la influencia francesa sobre las primeras zarzuelas; la importancia de las obras de Bretón de los Herreros y Basilio Basili<sup>105</sup>; el liderazgo ejercido por Barbieri; y la trascendencia de la fundación del Teatro de la Zarzuela, hecho que sitúa erróneamente en 1857, en lugar de octubre de 1856, fecha real de la inauguración<sup>106</sup>. Si por el contrario nos remitimos a las pocas obras

---

<sup>105</sup>Valoración que también apoya Subirá en su obra ya comentada *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona, Ed. Lábor, 1945.

<sup>106</sup>"SPAIN. With the demise of the zarzuela in favor of the tonadilla in the last half of the eighteenth century and the subsequent disappearance of the tonadilla in the first half of the nineteenth century, Spanish national opera went into an eclipse from which not emerge until about 1850. The first signs of reaction against the reign of Italian opera and French *opéra comique* in Spanish theaters appeared in the satirical writings of Manuel Bretón de los Herreros and in the works of a resident Italian composer, Basilio Basili, who in the late thirties and early forties brought out at Madrid a number of comic operas in Spanish. These two men, in collaboration, produced *El novio y el concierto* (1839), a one-act farcical composition labeled a "zarzuela-comedia", thus reviving the ancient Spanish designation. Other farcical zarzuela by Basili followed and within a decade the new zarzuela was flourishing, in a form derived from the eighteenth century tonadilla, using music of a light, popular, national style, with a admixture of some French and Italian elements. Many of the early libretos were from French sources, an instance of the influence which France has constantly exerted on national Spanish music.

The leading composer of this first period of the revival was Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), who produced over seventy zarzuelas between 1850 and 1880, including the classic *Pan y Toros* (1864). This and other zarzuelas of Barbieri were long popular and have been influential on the development of national music in both Spain and South America. The principal contemporaries of Barbieri were Rafael Hernando (1822-1888), Joaquín Gaztambide (1822-1870), Emilio Arrieta (1823-1894), and Cristóbal Oudrid (1829-1877) who produced in *El molinero de Subiza* (1870) one of the most popular works of that year.

In 1857, the Teatro de la Zarzuela was founded by a group of writers in Madrid to enhance and encourage performance of their works. Two distinct types of zarzuela developed at Madrid, corresponding to the two types of French *opéra comique* that evolved during the nineteenth century. One was the *zarzuela grande*, usually in three acts, which might be on a serious subject and even in some cases approach the scale and

dedicadas al estudio concreto del género (Cotarelo y Peña y Goñi fundamentalmente), tampoco encontramos estudios analíticos que se refieran al desarrollo del discurso musical, y aunque ambos autores comentan algunas de las obras más representativas, parten siempre de su propia reacción perceptiva ante la obra, no de la realidad musical que allí sucede; omiten comentarios sobre parámetros técnicos como melodía, armonía, orquestación, etc; no definen el tipo de números utilizados, si predominan los números de conjunto o los solistas; no comentan tampoco la idea de la obra como "gran forma", destacando la existencia de elementos que pudieran generar una coherencia formal en un plano profundo (relaciones tonales entre números no consecutivos, caracterización de los personajes, temas melódicos repetidos con un sentido formal, etc.); no comentan el tratamiento vocal que lleva a cabo el compositor; no hay referencia a los problemas planteados al tratar de adaptar una escritura musical italianizante al lenguaje nacional; cuando la obra cuenta con un precedente francés no hay referencias a las posibles relaciones musicales entre ambas; etc.

Desde este punto de vista, se hace necesario replantear el estudio del género volviendo a las partituras, y valorando los diferentes parámetros técnicos. Pero no creemos que un análisis aislado de la realidad histórica pueda revelar nada interesante en un fenómeno tan determinado sociológicamente como es la zarzuela del siglo XIX. La cuestión debía ser analizada bajo otro punto de vista, que la abordara desde diversas ópticas, económica, sociológica, política e ideológica, y que huyese de un estudio reduccionista, que se hace imposible en este momento de la historia musical de nuestro país, condicionada por tantas circunstancias externas al fenómeno artístico. Además era necesario un análisis profundo de las partituras, abandonadas en la mayoría de los estudios, que ofrecerían el contrapunto técnico a este acercamiento de carácter general, justificando o derribando muchas de

---

style of grand opera. Barbieri's *Jugar con fuego* (1851) is an important early example. The other type was the *género chico*, comic, popular, informal, often quite ephemeral pieces in one act, which were produced in immense numbers throughout the century and indeed have continued up to the present day". Grout, Donald Jay. *A short History of Opera*, Columbia University Press, 1988, p 565.

las afirmaciones extraídas a priori del estudio de parámetros no musicales. Partiendo de esta convicción, hemos integrado los análisis en el cuerpo histórico de la tesis, rehusando, por propio planteamiento, a presentarlos en un volumen aislado e independiente en el que sólo figure lo puramente técnico. En un fenómeno como la zarzuela, donde la técnica se supedita a características materiales (condiciones vocales de los intérpretes, que a principios de siglo tan siquiera eran cantantes sino actores de declamado; condiciones arquitectónicas del teatro; circunstancias económicas de la empresa que promueve el espectáculo; el gusto del público, tan aleatorio como influenciado y ávido de entretenimiento en épocas de crisis políticas, entre otras características que comentaremos), no tendría sentido este estudio *per se*. Las características musicales no presentarán grandes complejidades, demostrando que pretender un acercamiento a la zarzuela decimonónica partiendo de supuestos solamente formales, tendría poco o ningún sentido, siendo éste uno de los errores más comunes en las fuentes que hemos comentado.

Si aceptamos la división globalizadora del fenómeno que lleva a cabo Subirá, eliminando conceptos decimonónicos sobre si hay o no relación entre las zarzuelas del XVII y XVIII, y la del XIX tal y como planteaba Vélaz de Medrano, J. de Castro o Barbieri, en la que Subirá habla de tres etapas<sup>107</sup>:

- I. Fiestas de zarzuelas del siglo XVII
- II. Zarzuelas del XVIII
- III. Zarzuela decimonónica.

hemos de profundizar en la subdivisión cronológica del siglo XIX, última etapa de Subirá., y para ello, planteamos la siguiente:

**Primer periodo**, desde 1832 hasta 1849 en que comienza la zarzuela restaurada; este primer periodo lírico podría ser

---

<sup>107</sup> Subirá, "Panorama histórico sobre la zarzuela". *Temas musicales madrileños*, Madrid Instituto de estudios madrileños, C. S. I. C. 1971, pp. 135 y ss.



definido como el de la Zarzuela Romántica, donde encontramos obras en un acto, que ponen las bases del lenguaje musical del género.

**Segundo periodo**, desde 1849 a 1856, año éste en el que se estrena el Teatro de la Zarzuela, dotando al género de un escenario estable de desarrollo. Se podría definir como el periodo de ampliación formal

**Tercer periodo**, desde 1857 a 1868, año éste en el que comienza el Género Chico; durante este periodo la zarzuela en 3 actos alcanza el punto álgido de su desarrollo en el escenario del Teatro de la Zarzuela.

**Cuarto periodo**, desde 1868 a 1900, periodo álgido del Género Chico

**Quinto periodo**, de 1900 a 1936, segundo periodo cumbre de la Zarzuela Grande<sup>108</sup>, y revitalización de otras formas como son el Género Infimo y la Opereta que estarían dentro del espíritu de la música que demandan los felices 20.

Es decir que de los cinco periodos que consideramos, hemos elegido para esta tesis el estudio pormenorizado de los dos primeros, ya que tras un acercamiento a la bibliografía, entendimos que era imprescindible comprender la evolución formal, el proceso de ampliación del marco dramático que se producía entre los primeros años del siglo XIX y los años cincuenta; y comenzamos a plantearnos interrogantes que no eran debidamente tratados en las fuentes bibliográficas: el cambio formal nace a requerimiento del público, que durante estos veinte años ha sufrido una

---

<sup>108</sup> A partir de este momento, las formas de teatro lírico han desaparecido del panorama creador, a pesar de que autores como Subirá comenten que "la zarzuela puede evolucionar y evoluciona; pero no puede morir, y no muere, dicho sea en honor de la verdad, de una verdad que algunos se niegan a reconocer, impulsados por criterios exclusivistas, siempre dañinos o perniciosos...". Subirá, *op. cit.* p. 152.

evolución del gusto escénico y exige espectáculos nuevos, reponiendo a la premisa stendhaliana de que los gustos en materia de arte cambian cada treinta años, o quizás traduce un cambio político, que convierte una legislación conservadora en una reglamentación de tipo liberal, más en la línea europea; se corresponde quizás con una transformación de las condiciones materiales de desarrollo del género, respondiendo a un mayor grado de inversión burguesa en este tipo de espectáculos, o revela una profunda crisis social, que busca en el teatro ligero, poco comprometido, una salida de la vida diaria; responde a una necesidad intrínseca del género, o más bien a un proceso de imitación del resto de las manifestaciones líricas europeas, sobre todo italianas y francesas, etc.

Interesados, por tanto, en las etapas de desarrollo formal del género que habían producido en un plazo tan sólo de diecinueve años (1832-1851) el paso de una forma en un acto, primitiva y falta de recursos, a una forma lírica en tres, haciendo nacer la Zarzuela grande, estudiaríamos las características de tres tipos de formas de teatro lírico: la Zarzuela Romántica que se desarrolla desde el año de inauguración del Conservatorio (con la obra estrenada en dicho evento: *Los enredos de un curioso*) hasta el año de los estrenos de las obras símbolo de Hernando; el molde dramático de transición, que responde al modelo introducido por Hernando en *Colegialas y Soldados* y *El Duende* (1849-1851); y la zarzuela grande, en 3 actos que se desarrolla a partir del estreno en 1851 de *Jugar con fuego* de Barbieri, y que con la inauguración del Teatro de la Zarzuela en 1856, genera ya otro modo de producción diferente.

Esta línea de desarrollo era planteada a priori como única, haciendo pensar que la aparición de la zarzuela en dos y tres actos, eliminaba la posibilidad de supervivencia de la forma de sainete o comedia lírica en un acto que existía ya a principios de siglo, al igual que para Hernando el nacimiento de la ópera nacional negaría la supervivencia de la zarzuela decimonónica. Sin embargo, a pesar de que las fuentes las desechen, el estudio de la producción real que se estrenó en Madrid entre 1832 y 1856, y especialmente entre 1851 y 1856, años en los que la zarzuela en tres actos ya había hecho su aparición, revela que la forma de zarzuela en un acto nunca desapareció de nuestras tablas a pesar del éxito del nuevo experimento formal en tres actos, que capta el interés de los autores que

han escrito sobre el género, y que consideran estas obras en un acto como obras simples, primitivas y carentes de interés. Sin embargo, podemos afirmar que esta forma en un único acto, perpetúa los modelos formales de los años 30 y 40 de la zarzuela romántica, y enlaza con el futuro Género Chico, donde el "duende" hispánico encuentra amplia plataforma para su desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX. En todas las temporadas que analicemos entre 1849 y 1856, encontraremos representadas las dos tendencias:

1. Una tendencia "europeizante", que enlaza con la línea de desarrollo internacional, y que pretende "lavar" el complejo de inferioridad que existe entre los creadores musicales de nuestro país, y que anhela la creación de la ópera nacional
2. Otra tendencia que definiremos como propiamente "hispánica"<sup>109</sup>, que ha sido ignorada por las fuentes, y donde, liberados los autores de la obsesión por la forma, encuentra lugar para su desarrollo el lenguaje musical español heredado de la tonadilla<sup>110</sup>. Esta valoración positiva de las obras en un solo acto, no es llevada a cabo por ninguno de los autores que han escrito sobre zarzuela (Subirá, Cotarelo, o Peña entre otros), y

---

<sup>109</sup> Arías de Cossío comenta, apoyando nuestra opinión, que "esta línea costumbrista nunca del todo abandonada sirve posiblemente de freno moderador a los excesos del arrebatismo romántico, pero sobre todo -y esto es lo que aquí me importa subrayar- constituye uno de los factores de continuidad que dan a todos estos años y prácticamente hasta el final del siglo, todo un carácter de época". *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 100.

<sup>110</sup> Esta línea teatral de clara vocación populista de nuestro teatro lírico, aparece incluso manifestada en la propia arquitectura de los coliseos madrileños y que obliga a Fernández Muñoz a escribir las siguientes palabras: "Existe, no obstante, una permanencia insistente de la tradición popular, que se manifiesta ahora de otro modo. El teatro se transforma en un hecho menos sacralizado y ello provoca que el acceso al mismo de las clases populares se convierta en algo cotidiano. En todo caso no son éstas las que ocupan los principales locales, que son reservados a la burguesía dominante". Fernández Muñoz, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid. Desde el cinematógrafo al corral de comedias*. Madrid, Ed. Avapiés, 1988, p. 84.

que definen este tipo de obras como "sainetes" o, incluso, "obritas cortas, en un acto", siempre tratando de justificar al autor.

Cada uno de los capítulos, a partir del capítulo 4, está dedicado a una temporada teatral, y su estructura es siempre estable, tratando de ordenar el estudio: se realiza primeramente un análisis del devenir histórico de la temporada que se trata, y a posteriori, un análisis de las partituras que hemos considerado de mayor interés. Al final del estudio del desarrollo histórico del género, tratamos de elaborar una síntesis, donde se aborden los problemas formales fundamentales, y se traten algunos parámetros que nos interesan más de forma global (participación de formas musicales anteriores en el género zarzuela, posible integración en la zarzuela de un sustrato de música popular, etc.). La tesis finaliza con las conclusiones, donde exponemos nuestras opiniones sobre la cuestión, una vez finalizada la investigación. Hemos creído conveniente completar el trabajo con apéndice de partituras, donde se pueden seguir algunos de los análisis realizados; un apéndice documental, donde recogemos algunos de los manuscritos que sobre teatro del siglo XIX que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional, y algunas referencias hemerográficas; y un catálogo de partituras que hemos llevado a cabo en el Archivo Lírico de Partituras de la Sociedad General de Autores de España en su sede madrileña.

## **CAPITULO 2**

# **INFRAESTRUCTURA DEL TEATRO**

## **DECIMONONICO:**

### **MARCO ESCÉNICO Y MARCO LEGAL**

#### **1. EL ESPACIO ESCÉNICO: LOS TEATROS DE MADRID.**

En los primeros años del siglo XIX la capital de España contaba con tres teatros: el del Príncipe<sup>1</sup> y de la Cruz para compañías de verso, y el de

---

<sup>1</sup> Los teatros del Príncipe y de la Cruz, surgen de la evolución de la arquitectura teatral a partir del Corral de comedias que aparece en el Siglo de Oro. Falconieri ofrece alguna documentación relativa al origen del Teatro del Príncipe, que ilustra el cambio de modo de producción que aparece en los teatros del siglo XIX: "De los verdaderos teatro-corrals existía el que iba a ser el más famoso de todos: el Corral de la Pacheca, propiedad de la viuda de Pacheco, y situado en la calle del Príncipe. Al llegar a España Ganassa y su compañía, la Cofradía de la Pasión, bajo cuya administración estaba el corral, instala a los italianos en el Pacheco. Acostumbrados los italianos a escenarios más cómodos, proponen a la Cofradía «que les construya un teatro en el Corral de la Pacheca y que ellos costearían las reformas». En su petición, Ganassa declara que tanto los actores como los espectadores estaba descubiertos al sol y a la lluvia, y por consiguiente debería subirse el tablado con un techado, y el patio con unos toldos, como protección contra el sol. Manjarrés afirma que esta era la primera vez que tuvieron los españoles una escena cubierta y gradas en un teatro permanente. Con las reformas en el Pacheca, los tres corrales anteriormente mencionados se hacen anticuados y casi nunca vuelven a ser utilizados.[...] Dado que la Cofradía de la Pasión alquilaba el Pacheca, la Cofradía de la Soledad -otra cofradía privilegiada de Madrid- se vio obligada a alquilar el Corral de Puente. Esta Cofradía consideraba el Corral del Puente inadecuado, y como la Cofradía de la Pasión quedaba insatisfecha con el arrendamiento del Pacheca, decidieron unir fondos, y construir un nuevo corral en la calle de la Cruz, por lo cual vino a llamarse el Corral de la Cruz. Sin embargo, continuó funcionando el Corral de Puente de cuando en cuando por cinco años más: el último dato notarial es de febrero de 1584. Era el Corral de la Cruz el primer corral construido en España, concebido y proyectado como teatro-corral; y sirvió

los Caños del Peral para ópera<sup>2</sup>, "Los tres dependían directamente del Ayuntamiento, salvo un corto periodo, teniendo arrendado éste y

---

de prototipo para otros. Se inauguró el 29 de noviembre de 1579, y fue testigo de todas las grandes comedias del Siglo de Oro, famosísimo en la época de Felipe IV, y persistió hasta 1743. En su lugar queda hoy día una casa de pisos finisecular. [...] Entusiasmada por el éxito del Corral de la Cruz, la Cofradía de la Soledad emprende la construcción de otro nuevo corral en la calle del Príncipe, o en el mismo sitio del Corral de la Pacheca, o colindante a éste, y empezaron las obras en 1582 después de comprar y arrasar dos casas vecinas. Fue modelado según las normas establecidas al construirse el Corral de la Cruz, y se decía que era la última palabra en corral-teatros: «Tenía escenario vestuarios, gradas para hombres, noventa y cinco bancos móviles; corredor para mujeres, aposentos con rejas y celosías, y techado con goteras que cubría las gradas» [...] Tiene interés este teatro, por tener, quizá, la más larga historia no interrumpida en los anales teatrales del mundo. En 1660 hubo reformas completas a cargo del arquitecto Juan Beloro: nuevas vigas y paredes, nuevos canales de plomo, nuevas tejas, nuevas goteras y una red encima del pozo «para que no echen nada dentro». En 1662 el que arrendaba el corral pagaba a doña González Carpio 50 ducados anuales para dejar pasaje a las mujeres que iban a la cazuela. En 1678 el Ayuntamiento se construyó para sí un aposento. En el mes de abril de 1735 el Presidente de Castilla dio orden que presentasen sus títulos todos los que tenían aposentos en los corrales. [...] En 1802 sufrió un incendio voraz; pero fue reconstruido el año siguiente por Juan de Villanueva -se compró un café al lado y una casa detrás del escenario para ensanchar otra vez el antiguo teatro-. Las obras se terminaron en 1807. En 1840 los bancos del patio y la cazuela de mujeres desaparecen para siempre, y en 1849 se le dio el nombre de Teatro Español, que es el que tiene todavía". Falconieri, John V. (Western Reserve University Cleveland, Ohio) "Los antiguos corrales en España". *Estudios escénicos, Cuadernos del Instituto de Teatro*, 11. Barcelona, Diputación provincial, 1965, pp. 93 y ss. Para el estudio del Teatro del Príncipe, posteriormente Español, remitimos al epígrafe de Legislación teatral, segundo de este capítulo, en el que se detallan algunas leyes reglamentarias referidas al desarrollo de su vida teatral. En cuanto a su historia, su tránsito de Corral a Teatro, y algunas noticias anecdóticas del desarrollo de su actividad, remitimos a su vez a la obra de Sepúlveda, *El Corral de la Pacheca*, publicado en Madrid en 1881.

<sup>2</sup> Mesonero dentro de su *Manual de Madrid* en 1833, comenta que sería necesario otro teatro en la capital del Reino, exactamente con estas palabras: "Otro teatro debería establecerse en la calle de Toledo con el objeto de poder servir a la parte de la población comprendida entre el palacio y la calle de Atocha. Este teatro, dirigido más principalmente

administrado los otros por dos regidores con el título de Comisarios, con la presidencia del Corregidor. Una Junta estaba encargada de la reunión de las compañías, que solía formar con los mejores cómicos de España, y de vez cuando se relacionaba con los coliseos, pagando a los cómicos un «partido» o sueldo nominal con relación a sus méritos, así como varias cargas a fundaciones piadosas, tales como Hospital General, Hospicio, Colegio de niñas de la Paz, etc"<sup>3</sup> Dichas cargas hacían difícil conseguir

---

a los artesanos, mercaderes, forasteros de las posadas que tanto abundan en aquellas calles, a la clase común de nuestra población en fin, que se halla impolíticamente desterrada de nuestros teatros por el sitio, por la hora, por el precio y por la clase de piezas que en ellos se representan, debería reunir a su oportuna colocación la circunstancia de una gran baratura y la de empezar y acabar sus funciones muy temprano. Deberían ejecutarse en él funciones de buena moral aunque no de profundos conceptos, dramas interesantes, piezas de magia y de grande espectáculo, y podría alternar con funciones de equilibrios, habilidades, sombras, fantasmagorías, bailes, y demás que lisonjean a la multitud". Mesonero Romanos, Ramón. *Manual de Madrid*, 1833. Citado en "Madrid, cuatro siglos de crítica teatral: un idilio entre la pasión y el resentimiento". *Cuatro siglos de Teatro en Madrid*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Matilde Muñoz, con el estilo al que estamos acostumbrados a encontrar en sus obras, comenta que "Cuando una familia de honrados vecinos de aquel Madrid del candil y el polisón deseaban solazarse honestamente, cenaba temprano su pocillo de espeso y amargo soconusco con leche, bolados y bollos de aceite, se acicalaba debidamente y se encaminaba a uno de los tres teatros, que al comenzar el siglo tenía la Villa y Corte de las Españas. Dos de estos teatros eran de comedia; el otro de ópera. Y hay que decir, en descargo de la verdad, que las honradas familias preferían, con mucho, escuchar las melodías de Pergolese, de Rossini o de Bellini, que los versos más sonoros y los dramones más o menos truculentos que se les servían en los reformados corrales de la Cruz y del Príncipe. El funcionamiento de los teatros en aquella época difería poco en lo esencial de lo que había sido en siglos anteriores. Siempre espesas providencias y severas censuras la abrumaban de restricciones y de recelos; la ley caía sobre ellos al más mínimo descuido, y esto cortaba, sí, abusos contra la moral y el buen gusto, pero también desaliñaba el espectáculo, lo constreñía y amaneraba, le quitaba espontaneidad, vida propia y donosura". Muñoz, Matilde. *Historia del Teatro Dramático Español*. Madrid, Editorial Tesoro, 1948, pp. 235 y 236.

<sup>3</sup> Díaz de Escobar/Lasso de la Vega, *Historia del Teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, II Vol, p. 21.

alguna rentabilidad económica de los coliseos de la Corte<sup>4</sup>, y, como se puede ver en el segundo epígrafe de este capítulo que dedicamos a reglamentación teatral, será necesario liberarlos de semejantes responsabilidades sociales para sacar al teatro de la crisis económica en la que se encuentra a principios de siglo. "Las compañías estaban dirigidas por un autor, quien cobraba 14.000 reales, amén de su partido, si representaba, y se componían de primera y segunda damas para el género serio; una sobresaliente o substituta de la primera; dos terceras, que eran primeras en lo jocoso y en el canto; dos cuartas y alguna más para los puestos secundarios; galanes primero, segundo y tercero; un sobresaliente del primero; dos graciosos, primero y segundo; dos barbas, primero y segundo; un vejete para los viejos ridículos; varios galanes de ínfima categoría; tres apuntadores y un traspunte; un compositor de música y un guardarropa. Estas compañías alternaban en ambos teatros. Los cómicos solían ascender por sus méritos a una categoría más alta y a un partido mayor; también solicitaban u obtenían, sin pedir las, ciertas gratificaciones en premio a su buena conducta, su esmerado trabajo o el cuidado que ponían en su vestimenta<sup>5</sup>, y, por último, pasado cierto número de años, de servicios en los teatros, tenían derecho a una modesta jubilación, establecida por convenio entre el Ayuntamiento, que se reservaba el derecho de sostenerlos en sus teatros de Madrid y el Montepío, fundado por los cómicos. Estas jubilaciones, cuyo máximo de 8.000 reales, desaparecieron en el año 1834"<sup>6</sup>. Sobre estos temas de administración

---

<sup>4</sup> Respecto a estos temas de cargas económico-sociales, remitimos al segundo epígrafe de este capítulo, en el que hablamos de la situación legal del teatro, y diferentes reglamentaciones teatrales en la primera mitad del siglo.

<sup>5</sup> En una crítica teatral aparecida en *El Artista* de 1835, dedicada a la representación en Madrid de *La Muda de Portici* de Auber, se puede leer el siguiente comentario: "Falta la propiedad en algunos trajes, y ya que se ha hecho el gasto, hubieran debido ser todos, los de la época en que tuvo lugar el hecho que sirve de fundamento al argumento. [S. de M]". "La Muda de Portici" *El Artista*. Tomo II, Entrega XIII, 1835, p. 152. Este tipo de citas, abundan en la prensa del momento, indicándonos que el decoro y la adecuación temporal de las situaciones no eran llevadas a cabo con demasiado esmero.

<sup>6</sup> Díaz de Escobar/Laso de la Vega, *Historia del Teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, p. 24. La cita exacta es utilizada por Matilde Muñoz en su libro sobre la *Historia del Dramático Español* [Madrid, Editorial Tesoro, 1934, p. 236] sin que



económica, y mantenimiento de las compañías hablaremos con mayor extensión en el epígrafe siguiente de este mismo capítulo.

José Yxart en su obra sobre el arte escénico, incluye la descripción que llevaba a cabo Fernández de Córdoba en sus *Memorias íntimas*: "«Los [...] acostumbrados al lujo y al confort modernos, no podrán figurarse lo que eran aquellas construcciones que llamábamos teatros en la primera mitad de este siglo. Luces macilentas de aceite que lo dejaban todo en la penumbra y despedían un olor insoportable; palcos estrechísimos, mal pintados, mal decorados y pésimamente amueblados, a los cuales no podían asistir las damas con vestidos medianamente ricos por temor a mancharlos con polvo y aceite; una *cazuela* destinada exclusivamente a los señores, con solo bancos de madera sin respaldo, sobre los cuales cada uno ponía almohadones expresamente traídos para este objeto de su casa; lunetas de tafilete, rotas, mugrientas y desvencijadas, cuando no totalmente reventadas y descubriendo el pelote; emanaciones pestilenciales procedentes de las galería contiguas; densa y constante atmósfera de humo; frío en el invierno hasta el punto de que los espectadores asistieran a la representación cuidadosamente envueltos en sus capas; calor asfixiante en el verano por la falta de ventilaciones convenientes; empleados y acomodadores groseros que había que tratar a bastonazos hartas veces; y como complemento de este cuadro, un público mediante culto todavía, cuyas manifestaciones eran violentísimas siempre»"<sup>7</sup> La situación material, tal y como recoge el comentario anterior, no estaba a la altura deseada, y, dicha situación provoca que, a partir de los años treinta, la comparación entre los coliseos de Madrid y los coliseos de la capital del Sena sean un tema constante en casi todos los críticos. En 1835, Santiago de Masarnau, crítico musical de *El Artista*, escribe la crítica al estreno de una obra de Auber en el Teatro del Príncipe, y la comparación entre Madrid y París, en cuanto a condiciones materiales y artísticas, surge de inmediato: "¿Qué tiene que ver la Academia Real de París con nuestro Teatro del Príncipe?. Nada absolutamente. ¿Pues a qué esas quejas nacidas

---

aparezca la fuente original, que por supuesto es la obra anterior de donde nosotros hemos partido.

<sup>7</sup> Yxart, José. *El arte escénico en España*. Volumen I, Barcelona Imp. «La Vanguardia», 1894, p. 29 El texto de Yxart, reproduce, como hemos dicho, un fragmento de las *Memorias Intimas* de Fernández de Córdoba, cuya publicación data de 1886-1889.

de comparaciones absurdas? -¡Oh, aquella orquesta!,-Sí señor, magnífica, ¿pero y si la tuviésemos aquí, dónde la colocábamos, o colocada ella dónde nos pondríamos nosotros? -En los palcos. -¡Bueno! ¿Y quién aguantaba en este local aquel estrépito? -Los artilleros de la guarnición y alguno que otro sordo.- ¡Oh! ¡Aquella compañía de baile! -Asombrosa, se concede; ¿pero aquí como había de entrar en escena? Solo para desfilar en columna, y aún así, era menester que hubiese siempre gran parte de ella en la calle, lo que no dejaría de servir de distracción a los vecinos del barrio"<sup>8</sup>. En 1835, Mesonero Romanos, ofrece el siguiente comentario en un artículo del *Semanario Pintoresco Español*: "¡Qué cosa tan triste es un teatro sin gente!... Y si el teatro es uno de los teatros de Madrid, ¡qué cosa tan fea además!. Mirada desde las alturas la mezquina y económica platea parece por sus diversos compartimentos una caja de estuche o *necesaire* sin las piezas correspondientes; mientras desde la platea los costados del edificio, recuerda las anaqueleros de nuestras boticas, o los simétricos nichos de nuestros cementerios"<sup>9</sup> Diez años más tarde, nuestro costumbrista comenta en el Apéndice del *Manual de Madrid*, según recoge Díaz Palmer, "que todos los teatros de la capital presentaban un aspecto mezquino y eran objeto de burla de los extranjeros. Censuraba que continuase la costumbre de separar a los espectadores por razón de su sexo, cuando ya no se hacía en las iglesias, y proponía la creación de algunos destinados a las clases populares, "impolíticamente desterrada" de estos lugares por el barrio, la hora, el precio y la clase de piezas que se representaban, para remediar lo cual deberían tener una situación apropiada, una gran baratura y comenzar y terminar sus funciones a hora muy temprana"<sup>10</sup>.

"Las escasas monografías dedicadas a los teatros madrileños del siglo XIX -compilaciones de anécdotas en su mayor parte-, aportan pocos datos concretos sobre la historia y las características de los edificios e instalaciones. Sin embargo existe material suficiente para conocer tales

---

<sup>8</sup> Masarnau, Santiago. "La Muda de Portici", *El Artista*, 1835, Tomo II, Entrega XIII, p. 152.

<sup>9</sup> Mesonero Romanos, Ramón. *Semanario Pintoresco Español*, "Panorama matritense", 7-I-1835.

<sup>10</sup> Díaz Palmer, M<sup>a</sup> del Carmen. *Construcción y apertura de teatros madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 86 [2].

aspectos., El Archivo de la Villa, en la Sección Secretaría, Subsección Teatros Particulares, conserva una serie de expedientes con documentos y planos de gran interés. El Histórico Nacional, entre los papeles de Consejos, bajo la denominación de Diversiones Públicas, posee otro conjunto estimable. Ambos fondos, más los principales diarios de la época que se ocupan con preferencia de los proyectos, estado de la construcción, y, por fin, del acto inaugural de cada coliseo, nos han permitido reconstruir la historia de la edificación y apertura de buen número de teatros madrileños del siglo XIX, parte de los cuales continúan funcionando en nuestros días"<sup>11</sup> Uno de los estudios más interesante sobre los teatros de Madrid desde un punto de vista arquitectónico, ha sido el realizado por Fernández Muñoz bajo el título de *Arquitectura teatral en Madrid*. En él contempla cada uno de los teatros madrileños "desde el corral de comedias hasta el cinematógrafo", ofreciendo documentación archivística, y datos históricos sobre el desarrollo de la construcción de cada uno de ellos, y aportando incluso planos de los mismos<sup>12</sup>. Con respecto al cambio que se produce en el espacio escénico a principios del siglo XIX, comenta que "el singular desarrollo de la arquitectura teatral madrileña durante el siglo XIX va a destruir por fin el secular modo de entender el lugar de la representación de los siglos anteriores habían establecido. La consagrada división entre teatros cortesanos y teatros populares, es superada por el nuevo lugar que la burguesía diseña para la celebración del espectáculo. Algo de ello ya se intuía en la peculiar síntesis alcanzada por los coliseos del siglo XVIII, donde toda clase de gentes se encontraban en el mismo lugar según la ordenación tradicional de los corrales de comedias, pero ocupando un espacio de características bien diferentes a las de aquéllos. La definición del teatro del siglo XIX es, sin embargo, diversa. No existen ahora las radicales separaciones entre sectores diferentes de espectadores. El espacio del teatro deviene lugar de

---

<sup>11</sup> Díaz Palmer, M<sup>a</sup> del Carmen. *Construcción y apertura de teatros madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 85 [1].

<sup>12</sup> Podemos citar también la obra de Navacués Palacio, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, 391 páginas, obra que sitúa estas construcciones en el panorama artístico madrileño de la época.

relación<sup>13</sup> y, sin perder la adscripción a la fiesta que le adjudica la tradición dieciochesca, transforma su apariencia para albergar mejor los nuevos contenidos y significados que se le adjudican. Al entendimiento jerarquizado de la distribución de localidades del siglo anterior, sucede ahora la ocupación por igual de los espacios, donde los asistentes ven tan sólo limitada su elección por causa del precio de su localidad. Esta diferencia sustancial en el disfrute del espacio teatral -únicamente matizada por la existencia de palcos privados, no muy frecuentes, por otra parte, en Madrid- indica también un hecho fundamental para entender el desarrollo de los teatros madrileños del XIX. De la explotación real, municipal, por cofradías o compañías de actores, se pasa a la iniciativa privada, que transformará definitivamente, como se verá, el sistema tipológico utilizado y posibilitará la apertura de múltiples locales"<sup>14</sup>.

Estas ideas de Fernández Muñoz, ilustran la idea de cambio de concepción social que experimenta el teatro en los primeros años del siglo XIX coincidiendo con el paso de una sociedad del antiguo régimen, a otra burguesa. "Para los liberales «esa aurora feliz» de la que Larra habla, se empieza a vislumbrar nada más aparecer en la escena histórica la reina M<sup>a</sup> Cristina antes, incluso, de la muerte de Fernando VII. Pero sin embargo, es en su regencia (1833-1843) la que llena en la historia de España una década decisiva -como ha señalado el profesor Jover- una década en la que a escala nacional se consuma la revolución burguesa<sup>15</sup>. La nueva burguesía de base latifundista, empezará a encabezar los movimientos sociales, y el teatro, ya en manos privadas -normalmente en Madrid, en manos de una oligarquía enriquecida por las desamortizaciones y otros prósperos negocios bancarios-, se entenderá como un negocio, que, dentro de un sistema liberal, será capaz de producir beneficios económicos al empresario, nuevo gestor de la actividad cultural. "En este contexto era normal que al iniciarse la regencia de M<sup>a</sup> Cristina, se pretendiesen

---

<sup>13</sup> En cuanto a este nuevo concepto social de teatro como lugar de relación, interesa un artículo de *El Entreacto, periódico de teatros* del 7 de marzo de 1839, titulado "El entreacto", que hemos transcrito en el segundo epígrafe de este capítulo.

<sup>14</sup> Fernández Muñoz, A. L. *Arquitectura Teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Avapiés, 1988, p. 83.

<sup>15</sup> Arias de Cossío, Ana M<sup>a</sup>. *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 71.

también en el campo de la actividad teatral toda una serie de reformas que respondiesen a esos aires de libertad que empezaban a percibirse"<sup>16</sup>. Todo parecía indicar, pues, que se había iniciado una nueva época en la que a la tesis neoclásica de la imitación objetiva y racionalista se superponía ahora una verdad inalterable en nombre de una verdad individual, y de una historia reactualizada en la interpretación subjetiva del artista. «Crear un teatro nacional por la historia, popular por la verdad, humano, natural y universal por la pasión...» había dicho Víctor Hugo y sin duda en la nueva era que ahora comenzaba, todo elemento del espectáculo debía estar subordinado a este objetivo que exigía, entre otras cosas, los cambios sucesivos de escenografía que dejaban definitivamente a un lado la obsesión neoclásica de la verosimilitud y de la fidelidad a un estilo histórico y que ponía en circulación los nuevos imperativos de la libertad interpretativa y de la capacidad fantástica de la transposición individual"<sup>17</sup>.

Díaz-Plaja añade a estos argumentos socioeconómicos, el de la nueva concepción artística del drama que nace con el nuevo teatro romántico, y que obligará a los escenarios materiales de representación a adoptar nuevas actitudes, que posibiliten la representación del nuevo teatro; "es evidente que el teatro romántico concibe la escena como una totalidad acústica y visual. El teatro romántico, como el barroco, espera mucho de los ojos del espectador. El teatro clásico está montado sobre la palabra viva. Basta un tablado para representar a Esquilo o a Lope. Ahora bien, el teatro romántico, no; el teatro barroco, no. Cuando Calderón describe la «memoria de las apariencias» dedica media página a explicar cómo deben ser los tablados, las columnas, las escaleras. Cuando el *Don Alvaro* se va a representar, todos los personajes saben cuándo deben oírse rumores y sobre todo cómo deben moverse. «Colóquense -dice al final de *Don Alvaro* el Duque de Rivas-, mientras están rasgando los aires los relámpagos, colóquense los personajes en actitudes distintas». Es decir, se concibe la totalidad de la obra teatral visual y acústicamente. Esta es la novedad. La novedad está en esa apoyatura según la cual el personaje romántico no tiene fuerza verbal bastante para crear su clima dramático y exige al autor que aparezca en escena como una consecuencia ambiental

---

<sup>16</sup> Arias de Cossío, Ana M<sup>a</sup>. *Dos siglos...* Madrid, Mondadori, 1991, p. 72.

<sup>17</sup> Arias de Cossío, Ana M<sup>a</sup>. *op. cit.* p. 74.

previamente prevista"<sup>18</sup> En la nueva literatura, el drama será el que posibilite el desarrollo de cada personaje, y exigirá del marco escénico nuevas posibilidades de representación dramática.

Sin embargo, la situación material no parecía haberse adaptado a este cambio ideológico, y cuando en el año 1840 Richard Ford visita España, encuentra una situación casi idéntica a la que antes reflejábamos a través del texto que Fernández de Córdoba escribió a finales del siglo (1886-1889), y en el que definía la situación del teatro a principios de siglo: "...El teatro, que en otras partes constituye un medio importante para el forastero pasar la noche, está en gran decadencia en España... Ahora España se ve reducida al triste recurso de copiar a su discípula de ayer las mismas artes que ella antaño enseñara y sus mejores comedias y farsas no son más que pobres versiones de Monsieur Scribe y otros escritores de Vaudeville. Su teatro, como todo lo demás, ha caído en una pálida copia de su dominante vecina... Los teatros de España son muy pequeños; aún cuando se les llama coliseos, y mal dispuestos; el guardarropa y los adornos son tan escasos como los de los espectadores, sin exceptuar siquiera a Madrid. Cuando están llenos, los olores son ultracontinentales y se parecen a los que predominan en París cuando el pueblo acude a una representación gratuita..."<sup>19</sup> "En un tono menos claro y bastante irónico cuenta T. Gautier sus andanzas por el teatro de Valladolid y en Madrid en el Teatro del Príncipe. «...La distribución del Teatro del Príncipe es bastante cómoda, en él se representan dramas, comedias, sainetes, y óperas... (después de hacer un elogio de Julián Romera y Matilde Díez, los dos primeros actores) en todos la parte coreográfica era simplemente muy mediana»"<sup>20</sup>.

Sin embargo, aunque la situación material no varíe, a partir de los años treinta<sup>21</sup>, el espacio teatral comienza a ocupar un papel social destacado,

---

<sup>18</sup> Díaz-Plaja, Guillermo. "Perfil del teatro romántico español". *Estudios Escénicos, Cuadernos de Teatro*, 8. Barcelona, Diputación Provincial. 1963, pp. 43 y 44.

<sup>19</sup> Ford, Richard. *Las cosas de España*, Madrid, Ed. Turner, 1974. Citado en Arias de Cossío, A. M. *op. cit.* p. 94.

<sup>20</sup> Arias de Cossío, A. M. *op. cit.* p. 94.

<sup>21</sup> Matilde Muñoz en su *Historia de la Zarzuela y el Género Chico* comenta que "Eran varios los teatros de que disponía la Villa y Corte al mediarse el siglo XIX. Todos ellos eran apenas otra cosa que barracones más o menos vastos, en los que podía apiñarse un

que señala Fernández Muñoz: "Si los corrales suponen, como ya se ha insinuado, la conquista de un verdadero lugar de asambleas, la importancia de los teatros y su capacidad de convertirse en un lugar idóneo para la relación social, los va a señalar como edificios ideales para que administradores y administrados establezcan una comunicación fuera del ámbito privado de los palacios e, incluso, para permitir allí la celebración de «etiquetas» reservadas a las clases privilegiadas. [...] La posterior evolución de la sociedad europea y de sus sistemas de gobierno, hará de los teatros más el escenario de una fiesta, que el lugar de una ceremonia. Las dimensiones de los salones «intermedios» buscarán cumplir el cometido de grandes estancias que no sólo los configuren como piezas de descanso y conversación, sino también como contenedores de otras actividades -bailes, mascaradas, conciertos- que, al margen de la vida puramente teatral, se complementen con el sentido de ésta, y potencien la función emblemática que, cada vez más intensamente, incorporan los teatros en la ciudad. El carácter reservado de su disfrute sólo se transformará aparentemente, sin que el papel dominante que adquieren en el XIX las nuevas burguesías signifique otra cosa que un cambio de orientación en el planteamiento más lúdico y festivo de los teatros. Esta presencia exclusiva de las nuevas clases se manifestará en la obsesión por mantener «a la moda» las decoraciones del edificio, incluidos también, sus salones de reunión y descanso"<sup>22</sup>.

Tras estas consideraciones generales, pasemos a aportar algunos datos sobre los teatro que intervienen en la primera mitad del siglo XIX en el desarrollo del género lírico español<sup>23</sup>: el Teatro el Instituto, el Teatro de Variedades, el Teatro del Circo, y el Teatro de la Zarzuela.

---

público vocinglero y apasionado, tan probo al entusiasmo como a la indignación, sentimental y temible, que encumbraba en un momento con delirante fervor y abatía en otro, con desbordada y tumultuosa indignación". Muñoz, Matilde. *Historia de la Zarzuela y el Género Chico*, Madrid, Ed. Tesoro, 1946, p. 23.

<sup>22</sup> Fernández Muñoz. A. L. *Op. cit.* p. 105.

<sup>23</sup> No comentamos más extensamente la arquitectura y condiciones del Teatro del Príncipe (posteriormente Español), aunque en él estrenó Gaztambide en 1851 *La Mensajera*, obra importante para el desarrollo del género, porque en el segundo epígrafe de este capítulo que trata de la reglamentación teatral, aparecen algunos datos sobre su desarrollo, y, a pesar de ese estreno de Gaztambide, es el teatro de declamado más importante de España.

## Teatro del Instituto:

Este pequeño teatro participa desde comienzos de siglo en el desarrollo de la zarzuela decimonónica, sirviendo de marco escénico a las primeras zarzuelas en un acto que se representan en Madrid a partir de 1832, en las que rastreamos la forma inicial de la zarzuela en un acto; y ofreciendo también sus tablas al primer cambio de ampliación formal al que asiste el siglo, con los estrenos en 1849 de las zarzuelas de Hernando, tal y como veremos posteriormente. Martínez Olmedilla comenta, aunque erróneamente en lo que a la primera obra se refiere, como "en este teatro nació la zarzuela, con el estreno de *Los enredos de un curioso*<sup>24</sup>, letra de Enciso Castrillón, música de Carnicer, Saldoni, Albéniz y Piermarini (¡demasiados músicos para una obra en un acto!), y *Las sacerdotisas del Sol*, letra de Juan del Peral, música de Rafael Hernando y Cristóbal Oudrid. El buen éxito de esta última, anima a sus autores, que no tardan en reincidir con *Palo de ciego* (18 de febrero de 1849), al que siguen *Misterios de bastidores*, de Oudrid y Montemar (19 de marzo) y *Colegiales y soldados*, de Rafael Hernando (21 de mayo). Esta última fecha marca un jalón fundamental en la historia de la zarzuela. Una empresa formada por Gaona y Carceller, deseosa de cultivar la fórmula naciente, arrienda el teatro de Variedades para cultivarla"<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Este dato de Martínez Olmedilla es erróneo, ya que esta obra, *Los enredos de un curioso*, se estrenó "el día 6 de marzo de 1832, en el recién creado Conservatorio de Música de Madrid, siendo sus alumnos más aventajados los encargados de su representación". Torres Mulas, Jacinto, "Ramón Carnicer y el Renacimiento de la Zarzuela". *Scherzo. Revista de Música*, Año VII, nº 64, Mayo-1992, p. 125. En la portada de la obra que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, aparece impreso: "*Los enredos de un curioso*, melodrama original en 2 actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina a la augusta presencia de SS. MM. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina Nuestra Señora, Nuestra Excelsa Protectora, y del nacimiento de la Serma. Infanta Doña María Luisa Fernanda. Compuesto por Don Félix Enciso Castrillón, Profesor de Literatura castellana en el mismo Real Establecimiento. Madrid, Imprenta de Repullés, Febrero de 1832".

<sup>25</sup> Martínez Olmedilla, Augusto. *Los teatros de Madrid*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1948, p. 31.



En cuanto a la descripción física del teatro, podemos comentar que "el teatro del Instituto estaba instalado, en el número 7 de la calle de las Urosas (hoy Luis Vélez de Guevara). Sabemos que contaba con una sala de dos pisos capaz para 850 personas. Su fachada era una composición neoclásica que parece contradecir lo tardío de la fecha de su inauguración, en noviembre de 1845. La influencia de Juan de Villanueva es evidente, tanto en la organización general del alzado, como en el repertorio de huecos y recursos formales utilizados, en especial si lo comparamos con el frente meridional del Museo del Prado"<sup>26</sup>. Cotarelo añade a esta concisa descripción de Fernández Muñoz, algunos detalles sobre la historia de su creación: "Por los años 1842 se fundó en Madrid una Sociedad Literaria por el estilo de *El Liceo*<sup>27</sup> pero con otras aplicaciones más inmediatas a la educación del pueblo. Era el alma de ella el Marqués de Sauli, filántropo modesto pero de gran constancia, que no tardó en reunir un buen número de socios profesores -cómo Basilio Sebastián Castellanos- que personalmente habían de trabajar en pro de los fines de la Sociedad y otros protectores que, con una cuota mensual adquirirían todos los derechos reglamentarios. La principal ocupación de la Sociedad, que tomó el título de "Instituto Español," era dar al pueblo enseñanza gratuita desde la más elemental, pero más especialmente la de las artes, incluso las llamadas bellas artes y las de recreo, como la música y declamación prácticas, para lo cual tendrían locales adecuados"<sup>28</sup>. Según Martínez Olmedilla, esta sociedad obtuvo del Gobierno -por una Real orden del 10 de diciembre de 1841<sup>29</sup>- una buena parte del Antiguo Convento de la Trinidad, en la Calle de Atocha, uno de los comprendidos en la exclaustración de 1836<sup>30</sup>. Olmedilla añade que se trataba de un hermoso edificio, obra del arquitecto Gaspar Ordóñez, para el cual hizo algunos diseños el rey Felipe II; en este edificio pretendían instalar cátedras, gimnasio y salón de

---

<sup>26</sup> Fernández Muñoz, Angel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid Del Corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Ed. Avapiés, 1988.

<sup>27</sup> El Liceo, tal y como comentaremos en capítulos posteriores, revitalizó la vida madrileña en torno al movimiento romántico de los años 30, del que parte de sus creadores e impulsores se reunían en el Café del Príncipe.

<sup>28</sup> Cotarelo y Mori, *Op. cit.* p. 210.

<sup>29</sup> Martínez Olmedilla, Augusto. *Los teatros de Madrid*, José Ruiz Alonso, 1948, p.31.

<sup>30</sup> Desamortización de Mendizábal.

fiestas, para lo que habían de realizar algunas obras. "Para llevar a cabo el salón de actos habían de ocupar la iglesia, y empezaron por echar a la calle todos los sepulcros, mausoleos y otros monumentos sin que nadie se opusiera a este acto de barbarie. Pudo ser inaugurado el 21 de diciembre<sup>31</sup>, no con la ópera *Lucrecia*, como habían pensado, sino con otra obra que no consta: probablemente la Zarzuela *La Pastora del Manzanares*<sup>32</sup>, que dejamos citada.

Allí siguió el Instituto dos largos años, hasta que siendo el local insuficiente por el incremento que la Sociedad había adquirido<sup>33</sup>, su Presidente, el Marqués de Sauli, cedió un buen solar<sup>34</sup> que tenía en el

---

<sup>31</sup> Esta noticia de que el teatro se estrena en diciembre de 1841 impide que se haya llevado a cabo en este teatro el estreno en 1832 de *Los enredos de un curioso* tal y como apuntamos anteriormente.

<sup>32</sup> *La pastora del Manzanares*. Zarzuela en dos actos original de Basilio Sebastián Castellanos. Puesta en música para representarse en el Instituto Español por los maestros José Sobejano (padre e hijo), Florencio Lahoz y Mariano Soriano Fuertes. Comentaremos este estreno en los capítulos correspondientes a la historia del género (5 y ss).

<sup>33</sup> Cotarelo achaca el traslado al incremento de la Sociedad, sin embargo, Martínez Olmedilla culpa a la desamortización del desalojo del local (*op. cit.* p. 31); y Díez Escobar y Lasso de la Vega comentan que "a finales de 1844, teniendo el Gobierno necesidad de utilizar el local, obligó a la sociedad a que lo desocupara, construyendo a sus expensas el citado Marqués de Sauli un edificio *ad hoc*, con un buen teatro en la calle de las Urosas nº 8". *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, p. 56.

<sup>34</sup> Fernández Muñoz comenta que "la mayor parte de los edificios construidos lo son sobre solares entre medianeras, con una sola fachada al exterior. Esta posición, que explica mejor que ninguna otra esa fusión de los edificios públicos madrileños, y, en especial, de los teatros con el tejido residencial, presentaban problemas de acceso y evacuación, y la ausencia de compensaciones dimensionales en otros puntos del diseño que ocultaran tales deficiencias, fue causa frecuente para la denegación de licencia. Permitían sin embargo, el mantenimiento de tipologías consolidadas, ya que la mayor parte de éstas lo eran sobre un eje longitudinal que recorría todo el edificio de la tradicional secuencia vestíbulo-sala-escenario. Dicha secuencia era perfectamente viable en solares con un desarrollo subordinado a la única fachada existente, pero esta misma situación impedía las repercusiones que sobre la arquitectura teatral había tenido la sucesión continua de espacios públicos en torno al grupo sala-escenario a partir del

número 7 de la calle de las Urosas (ahora Luis Vélez de Guevara) para construir un edificio *ex profeso*, en el que había de comprenderse un teatro<sup>35</sup>. Esto era a principios de 1845, y con tal actividad se ejecutaron las obras<sup>36</sup>, que el teatro pudo inaugurarse el primero de noviembre del mismo año. Las cátedras y locales de la Sociedad estaban en los pisos altos del edificio, pero el teatro ocupaba la mayor parte de él, y se quiso darle, desde luego, aspecto monumental. Hizo los planos el arquitecto D. Alejandro Alvarez, y para su decorado contribuyeron buen número de socios que eran artistas. La fachada ostentaba el estilo llamado compuesto. Tenía tres puertas de entrada, sobre las que había bustos de Cervantes, Calderón y Moratín. En un cuerpo saliente, sostenido por pilastras, había en los intercolumnios y en hornacinas, dos estatuas de más de dos metros cada una, representando la Ilustración y la Beneficencia, obra de D. Francisco Pérez y D. Francisco Elías, y los capiteles y bajorrelieves de D. José Tomás, D. Nicolás Fernández, y D. Francisco Elías Burgos. Como esta sala había de ser para los socios solamente, aunque luego fue pública, era pequeña. Tenía 846 asientos en todas sus localidades, que eran: platea, con filas de lunetas; galería baja, anfiteatro principal y andanada de palcos abiertos en el mismo piso principal y galería alta. La orquesta estaba separada de la platea por una verja y tenía resonancia al estilo italiano, de modo que se oía mejor que en los demás teatros de Madrid. El salón era de forma usual, la de herradura, y del techo pendía una gran lucerna de gas. El escenario había sido construido con foso y contrafoso para comedias de magia, y en lo alto tenía telar, contratelar y peine a lo moderno de entonces. El techo había sido pintado por D. Joaquín Espalter

---

desarrollo el modelo exento del Gran Teatro de Burdeos. Por el contrario en esta posición lo que era habitual era la carencia de salas de descanso y reunión que no fueran las que se emplazaban junto a la fachada. Dada la citada abundancia de ejemplos de este tipo, tal deficiencia devino una característica de la arquitectura teatral madrileña. En muchos casos lo estrecho del emplazamiento obligaba a formalizar salas de difíciles proporciones con evidentes problemas visuales y acústicos". *op. cit.* p. 88.

<sup>35</sup> Fernández Muñoz nos ofrece sólo estos datos, omitiendo la historia de desarrollo y ampliación de la sociedad del Liceo.

<sup>36</sup> Durante las obras, parece que "la compañía que lo había de inaugurar trabajó en el teatro del Genio, situado en el Pretil de Santisteban, frente a la Iglesia de San Pedro". Martínez Olmedilla, *op. cit.* p. 31.

y D. Antonio Bravo, y el telón de boca, lindísimo, representando a Apolo y a las Horas, era obra de D. Juan Gálvez. Tenía 22 camarines para los artistas, un saloncillo para los mismos y otras oficinas, con independencia de las demás piezas que para diferentes usos ocupaba la Sociedad, que celebraba una junta ordinaria semanal, aparte de otras muchas extraordinarias. Este lindo teatrillo estuvo en uso primero con su nombre primitivo de Instituto, luego con el de la Comedia y últimamente con el de Tirso de Molina, hasta 1861, en que fue demolido por sus dueños para construir casas de alquiler"<sup>37</sup>.

La historia teatral del Instituto es una sucesión continua de compañías<sup>38</sup> que no duran en el local: en octubre de 1846 se puso ópera española; en

---

<sup>37</sup> Cotarelo y Mori, *Historia...* pp. 15 y ss.

<sup>38</sup> Rastreando los estrenos del Instituto en fuentes hemerográficas, hemos encontrado lo sucedido en la primera temporada teatral, 1842-43:

2-I-1843. "El lunes 2 se ejecutó en el hermoso salón de reuniones del Instituto la ópera *Lucrecia Borgia* a la cual asistió la Reina Dña. Isabel, su augusta hermana y algunos señores de la servidumbre, y otros varios personajes de categoría. La reunión fue brillante; la ópera se cantó muy regularmente por la seña ra García y la señora Lombía y por los señores Barba, Carrión, Becerra y otros. Algunos ligeros defectos podríamos apuntar tanto en la ejecución como en la dirección de escena, pero no merecen que nos ocupemos de ellos. Quisiéramos que el señor Carrión tuviese más aplomo, estudiase su acción y se moviese menos. Ciertas mejoras que reclama la parte de decoraciones, lujo y propiedad escénica, son obras del tiempo y exigen algún desembolso; mas convendrá que no se echen en olvido. El señor Ronci lució su bella decoración cerrada, y el público debiera haberle saludado con algún aplauso. La función concluyó con un baile ejecutado por las alumnas del establecimiento, y los espectadores lo aplaudieron con justicia. S. M. salió sumamente complacida, manifestando querer alguna que otra vez honrar con su presencia una reunión tan brillante, en donde reinaba tanta franqueza y animación". *El Anfión Matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Madrid, Viernes 13 de enero de 1843. Año 1. N° 2. p. 16.

18-II-1843: "El sábado último asistimos al primer baile de máscaras celebrado en el espacioso salón del Instituto Español, y quedamos sobre manera complacidos tanto del gusto y elegancia con que aquel local estaba adornado, como de la franca y excelente concurrencia que a él asistió, y que sin ser excesiva y molesta, por lo mismo que va a divertirse, fue más que suficiente para animar aquella función de buen tono y sin

---

pretensiones aristocráticas. La primera muestra nos hace augurar al Instituto una temporada satisfactoria, y más si se procura mejorar el servicio de su excelente ambigú, juntamente con el de su guardarropa. La hora en que comienzan y acaban los bailes juntamente con el decoro y buen orden que reina allí, permiten gozar de una diversión honesta y purísima, no sólo a los que por sus ocupaciones durante el día no pueden disponer de otro tiempo al efecto, sino al más austero padre de familias que anhele conciliar la disciplina doméstica con las exigencias de la temporada, a la cual es forzoso pagar correspondiente tributo". *El Anfión matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. 22-II-1843, Año 1, Nº 7. p. 53.

10-VI-1843: "El sábado 10 tuvo lugar en el Instituto Español la representación de *El Pelo de la Dehesa* por el segundo círculo de la sociedad. La brillante reunión que concurre a este establecimiento sale siempre complacida de la inteligencia y propiedad con que los individuos de la sección dramática ejecutan los papeles que se les encargan. En la noche de que hablamos, más de una vez fueron aplaudidos las señoritas y socios que en ella tomaron parte. En la próxima semana se pondrá en escena *L'Elixir d'amor*. La joven e infatigable profesora Dña. Josefa Piery, Directora de la clase de música del mismo establecimiento se ha prestado a desempeñar la parte de Gianetta. Los coros serán cantados por las niñas del Colegio, enseñadas y ensayadas por la misma apreciable profesora. Daremos a nuestro suscriptores noticias de su ejecución". *El Anfión matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Domingo, 18-VI-1843, Año 1, Nº 24, p. 192.

26-VI-1843: "El lunes último tuvo lugar en el Instituto la representación de *L'elixir d'amor* según anteriormente se había anunciado, buenas noticias teníamos de la profesora Dña. Josefa Piery, pero debemos decir en obsequio de la verdad, que fuimos agradablemente sorprendidos, pues nuestros deseos se vieron cumplidísimamente satisfechos. Pasar a hacer calificaciones y elogios personales, sería a nuestro ver una injusticia, pues cuantos en esta función tomaron parte, hasta la brillante orquesta, que acompañó con mucho acierto a los cantantes, llenaron perfectamente su encargo.

Una excepción empero debemos hacer y es en favor de la profesora citada, que ha dado pruebas del gran celo e inteligencia con que desempeña la clase que el Instituto Español ha puesto a su cargo.

Terminaremos, pues, rogando a la Junta Directiva del establecimiento no escasee este género de funciones, aprovechando los buenos elementos que en sí tiene y que aumentarán la reputación que justamente ha adquirido.

diciembre una compañía de volatines y en 1847 volvió a presentarse una compañía de verso, con Dardalla a la cabeza, dedicándose al género andaluz<sup>39</sup>. Habiéndose separado Dardalla de la compañía para llevar su género al Teatro de la Cruz, siguieron haciendo en el Instituto comedias corrientes, y el 28 de junio de 1848 celebraron el aniversario de la muerte de Moratín, representando *La mojigata*, cantando la tonadilla del *Trípili*, por la Montero, Caltañazor y Lumbreras, y terminando la función con el sainete de Ramón de la Cruz *Paca la salada o la merienda de horterillas*. A fines de este año se deshizo la compañía y se volvió a constituir bajo la dirección de Lumbreras. A partir de 1849 reseñaremos en capítulos posteriores como este teatro se dedica a poner en escena los primeros ensayos líricos de Oudrid y Hernando, colaborando así al desarrollo del género lírico en el siglo XIX.

### Teatro de Variedades:

Durante el desarrollo de la temporada 1848-49, y tras "los días últimos de la Cuaresma la empresa de actores que había trabajado en el Instituto, con otros nuevos e importantes elementos, se constituyó en sociedad para cultivar, además el teatro hablado, el género zarzuela, tal y como Oudrid y Hernando lo habían dispuesto en sus obras últimas, tan aplaudidas. Celebraron pues un contrato en que este maestro se obligaba a darles durante el año que iba a empezar catorce actos de música de zarzuela, a condición de ser el único compositor y director de esta sección de su empresa teatral. Pero, quizás por parecerles caro el alquiler del Teatro del Instituto, acordaron arrendar el llamado de Variedades, que era algo

---

Decir que la concurrencia fue brillante y que toda salió complacida de la función, fuera además hablando del Instituto que, sin disputa, es de las mejores de la Corte". *El Anfitrión matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Domingo 2-VI-1843, Año 1, Nº 26, p.26.

<sup>39</sup> "Este teatro fue famoso principalmente por las obras de género andaluz que en él se hicieron, como *Tóo jué broma*, *En toas partes cuecen habas*, etc. siendo actores favoritos Pardo, Dardalla y Guerrero, y las bailarinas la *Nena* y *Pepa Vargas*". Martínez Olmedilla, *Los Teatros de Madrid (Historia de la farándula madrileña)*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1948, p. 31.

menor, y comenzar a representar allí desde el próximo domingo de Pascua, que sería el 8 de abril de 1849"<sup>40</sup>; Según la nueva legislación teatral que trataremos en el segundo epígrafe de este capítulo, este teatro deberá adoptar a partir de 1849 el nombre de *Teatro Supernumerario de la Comedia*. Veamos la descripción física que de él hace el propio Cotarelo: "Situado en la Calle de la Magdalena número 40 de entonces, manzana siete de los planos antiguos de Madrid, con accesorias a la calle de la Rosa, había un solar que en los primeros años del siglo XIX fue juego de pelota. Lo compró luego José Arpe y lo convirtió en teatro, cediéndolo, con los muebles, enseres y decoraciones de otro que tenía en la calle de la Reina, a una compañía de la que, en diciembre de 1843, eran cabezas Vicente Castroverde y Nicanor Puchol que le dieron el nombre del T. Variedades y representaron algún tiempo en él. Años más tarde fue empresario el mismo Arpe, que hizo algunas mejoras en el local, dotándolo, sobre todo, de un pequeño pero lindo escenario, bien dispuesto para la capacidad total del teatro, en el que había localidades para 600 personas o pocas más. Posteriormente, en 1850, el dueño lo derribó y construyó de nuevo con grandes ensanches, por haber comprado algunas casas adyacentes a uno y otro lado. Este edificio fue el que en la noche del 28 de enero de 1888 se quemó totalmente. Hoy el sitio donde estuvo lo ocupan casas particulares"<sup>41</sup>.

Martínez Olmedilla, en su obra sobre los teatros de Madrid, ofrece también su visión particular de la nueva sede del género lírico y añade algunos datos a la descripción de Cotarelo: el local, destinado como dice Cotarelo al juego de la pelota, se inaugura como teatro el 6 de junio de 1843. "No era de grandes dimensiones, pero el terreno estaba bien aprovechado, y contaba con amplio escenario, patio para cuatrocientas butacas y dos series de palcos con sus correspondientes galerías". Lagarza Bernardos comenta que este teatro "contaba con un café, donde se entregaba a la clientela, a cambio de la consumición, una entrada para presenciar el espectáculo, y para cuya inauguración se estrenó la zarzuela *El duende*, original de Luis Olona y del maestro Hernando, que constituyó

---

<sup>40</sup> Cotarelo, *Historia...*, p. 226.

<sup>41</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 226.

el primer éxito registrado en su escenario"<sup>42</sup>. Continúa Cotarelo diciendo que "desfilaron por él muchas compañías de diversa índole: Manuel Osorio y la Matilde Duclós; Joaquín Arjona que triunfaba con *La aldea de San Lorenzo* y *La carcajada*; don Julián Rornea, que en *La cruz del matrimonio* logró grandes aplausos para sí, para el autor, Luis de Eguíllez, y los demás intérpretes, la Berrovianco y Ricardo Morales entre ellos. Antes de esto, efectuóse en el Variedades algo verdaderamente trascendental en los anales de Talía. Y fue el nacimiento de la zarzuela española, ya iniciada en otros escenarios con *Las sacerdotisas del sol* y *Colegialas y soldados*. Una Empresa solvente, formada por Gaona y Carceller, deseosa de cultivar la fórmula naciente, toma el Variedades y estrena, con éxito inenarrable, *El duende*, libro de Luis Olona, letra de Rafael Hernando, al que siguen *La mensajera*, de Olona y Gaztambide; *Gloria* y *Peluca* de Barbieri, y otros más, que afianzan la nueva y españolísima modalidad, que luego pasó al Circo y más tarde a su sede propia, la Zarzuela"<sup>43</sup>.

En cuanto a los aspectos arquitectónicos, Fernández Muñoz los comenta brevemente en su obra sobre la arquitectura teatral madrileña, coincidiendo en algunos de los datos que ofrece con las fuentes anteriores: "El solar ocupado por este teatro, denominado también de la «Compañía Francesa», «Francés» o «Supernumerario de la Comedia», provenía de un antiguo juego de pelota construido en 1840. Más tarde se transformó, en 1842, en salón de baile y el 6 de junio de 1843 se inauguró como sala de teatro. El edificio del que poseemos información documental data, sin embargo, de 1850. Se ha desarrollado en dos proyectos de 5 de diciembre de 1849 y 28 de mayo de 1850, que representan el mismo edificio con algunas variaciones y de los que es autor Miguel García. Ocupa un estrecho solar de apenas once metros de ancho que recuerda claramente la primitiva función de juego de pelota del mismo"<sup>44</sup>. El acceso se produce

---

<sup>42</sup> Lagarma Bernardos Juan. "Seis teatros madrileños destruidos por el fuego: Variedades, Eldorado, Zarzuela, Gran Teatro, Comedia y Novedades". *Revista Villa de Madrid*, 1966, pp. 39-43. Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>43</sup> Martínez Olmedilla, A. *Los Teatros de Madrid*, Madrid, José Ruiz Alonso, 1948, pp. 41-42.

<sup>44</sup> El tema de los solares que ocupaban los teatros, lo hemos comentado en una nota al pie al hacer referencia al T. del Instituto.



por dos lugares opuestos y, si bien el principal es el que se realiza a través de la calle de la Magdalena, la fachada representativa es la que se propone para la calle de la Rosa, curiosamente la que accede al escenario. Ello ha de deberse a que la entrada por Magdalena se realiza a través de los bajos de una finca preexistente que, en realidad define la fachada de esta calle. De este modo se penetra en el edificio por una galería central que deja a ambos lados las dependencias de servicio al público, entre ellas el café y los salones de descanso. Según se deduce de la sección del proyecto de 1850, la crujía de las escaleras y el vestíbulo inmediatamente anterior a la sala deben ocupar el espacio del patio existente entre lo que es la finca de la calle de la Magdalena y el edificio del teatro propiamente dicho. Este alberga estrictamente la sala y el escenario, que se hallan separados por el arco de proscenio cuyos soportes albergan a su vez las escaleras de acceso a galerías y telares. La sala se desarrolla según una forma de «campana»<sup>45</sup>, con galerías de anfiteatro en todas las plantas a excepción del entresuelo donde se emplazan los palcos.

El estudio de los dos proyectos conocidos hace suponer que el de 1849 debió ser completado en algunos aspectos por el de 1850, ya superada su aprobación por la Academia de San Fernando (Junta General del 20 de enero de 1850). De hecho, el primero de ambos no mostraba fachada alguna, deduciéndose de la sección que la única exterior del teatro estaba definida tan sólo hasta el nivel de arranque de la estructura del telar. Las exigencias municipales debieron obligar a presentar el proyecto complementario en el que además de proponerse una notable fachada clásica, se definía el acceso desde la calle de la Magdalena, se variaba la situación de los aseos de público hasta situarlos en los hombros de la sala,

---

<sup>45</sup> La forma de elipse que había sido defendida por Pierre Patte a finales del XVIII, no tiene, en Madrid, demasiados seguidores, aunque puede detectarse deformada en algunos ejemplos. La mejor adaptación de esta forma se da en el Teatro de Variedades, "y las razones que llevan a su elección son válidas para la mayor parte de los casos semejantes. Obligada por el estrecho espacio del antiguo frontón, la planta más adecuada por su economía formal y material y por el aprovechamiento que permite, parece ser la rectangular. Pero la cualidad casi iconográfica que se adjudica a las formas del pasado, obliga a rematar la sala en un borde curvo y a articular su encuentro con el escenario por medio del habitual recurso de dos remates en cuartos de círculo". Fernández Muñoz, *op. cit.* p. 102.

se estudiaba con mayor cuidado el escenario -proponiéndose el peine a la altura de 13'25 m.- se eliminaba el contrafoso, y se variaba el sistema decorativo de la sala al tiempo que se duplicaba el número de soportes de la misma. El edificio fue destruido por un incendio el 28<sup>46</sup> de enero de 1888"<sup>47</sup>.

## Teatro de la Cruz

Los coliseos del Príncipe y de la Cruz fueron durante años los únicos coliseos de la capital del reino. Martínez Olmedilla ofrece los siguientes datos históricos sobre el Teatro de la Cruz: "Debió su nombre a la circunstancia de ser propiedad de la Cofradía del Cristo de la Piedad o de la Cruz, y también a su emplazamiento en lo que en tiempos se llamó Cerrillo de la Cruz [...] Fue en sus orígenes corral de comedias, como el de la Pacheca, luego del Príncipe [...] Si nos remontamos a la época de los corrales de comedias, será necesario decir que "en Madrid -durante el siglo XVI- había cinco corrales improvisados o primitivos (ninguno muy duradero) y dos corrales permanentes. No es de sorprender esta falta de comodidades teatrales en Madrid, considerando que en esta época no hacía muchos años (1560) que se había trasladado la corte a la pequeña villa del Manzanares. El primero estaba funcionando en 1568: el Corral del Sol, así llamado por situarse en la calle del Sol, que formaba parte de la Puerta del Sol, o era calle que desembocaba en ésta. Otro era el Corral de Burguillos, situado en la calle de más fama teatral -la calle del Príncipe-, y un tercer corral, que no hemos podido ubicar, el Corral de Valdivieso. Hubo reformas en este corral en el año 1579, a cargo del autor-actor Francisco Ossorio, quien lo abandonó después de unos fallos económicos. Se usó varias veces ese mismo año, pero luego desaparece de los anales teatrales"<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Lagarza Bernardos en el artículo citado habla del incendio del 29 de enero de 1888, y pensando que se inauguró el 6 de junio de 1849, tuvo una vida de cuarenta años.

<sup>47</sup> Fernández Muñoz, A. L. *Arquitectura teatral en Madrid; del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Avapiés, 1988, p. 249.

<sup>48</sup> Martínez Olmedilla, *op. cit.* pp. 141 y ss.

Fernández Muñoz, en un estudio sobre los teatros madrileños, añade algunos datos: "Tan sólo tres días antes de la llegada de Filippo Juvarra a Madrid, el 9 de abril de 1735, el Ayuntamiento de Madrid solicitaba a los propietarios de los "aposentos" en los Corrales de la Cruz y Príncipe un documento justificativo de tal titularidad con vistas a la próxima temporada. Cuando sólo unos meses después, el 31 de enero de 1736, muere Juvarra si haber abandonado la ciudad, nos deja un proyecto casi desconocido, para el Teatro de la Cruz. Parece por tanto, que en este breve intervalo y aprovechando la presencia del gran arquitecto italiano en la capital para realizar el proyecto del nuevo Palacio Real, se decide acabar con la situación de precariedad de este coliseo y transformarlo en un "moderno" teatro. Esta operación coincide casi en el tiempo con la transformación también del Corral del Príncipe en teatro canónico (1745), y con la edificación del Coliseo de los Caños (1737-1738) y manifiesta una decidida voluntad de modificar el panorama de los locales de espectáculos madrileños. Los planos que conocemos son, según se afirma en los mismos, una copia que realiza Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez -que a su vez había trabajado con Juvarra en el proyecto del palacio-, firmada en 1785. El proyecto supone la introducción en Madrid del modelo de edificio teatral que triunfaría hasta comienzos del siglo XIX. Ni los Caños del Peral, ni el Príncipe parece que pudieran competir con el diseño que tenía tras de sí una amplia experiencia en el campo de la escenografía y el lugar teatral. Parece señalarse una mayor atención en el proyecto a los problemas de ordenación espacial y volumétrica antes que a la definición estilística. Hay incluso una diferenciación externa de los diversos componentes espaciales del teatro. La planta se organiza en cuatro partes. La exterior, que se proyecta en forma convexa en la fachada, alberga tres vestíbulos en conexión con otros tantos posteriores. Estos y dos grupos de escaleras configuran una segunda crujía. Tras ella, la sala adopta una planta circular, que tiene su anfiteatro en planta baja, rodeando todo el "parterre" y abrazando el palco de honor, aquí extrañamente situado sobre la entrada que se produce, aún, entre dos antiguos «alojeros». Entre ambas, el espacio restante lo ocupan dos patios de luz y ventilación emplazados en un lugar habitualmente ocupado por las escaleras. Junto a estos patios se instalan los «lugares comunes» o letrinas que, como en el resto de las tipologías arquitectónicas, no adquirirán dimensiones

importantes hasta principios de nuestro siglo. Quizá influenciado por sus proyectos para teatros de cámara, Juarra no prevé palcos de proscenio, sino más bien unos grandes balcones enfrentados al mismo, pero enlazados con las galerías de la sala. El escenario parece de reducidas dimensiones y no se han estudiado los cuartos de servicio ni las galerías, aunque dos pequeñas aberturas a los lados de la embocadura parecen indicar, en la sección, su emplazamiento en algún lugar.

En las secciones, la embocadura se resuelve con un clásico orden gigante. Los antepechos de palcos se decoran con guirnalda, motivo también fácil de encontrar en los teatros italianos contemporáneos. La fachada supone una anticipación a modelos más tardíos, en los que según un habitual recurso barroco, se proyecta el cuerpo central al exterior. Por sus dimensiones, este proyecto habría resultado el mayor de los coliseos de Madrid hasta la edificación del Teatro Real"<sup>49</sup>.

Y Martínez Olmedilla añade como "Mesonero Romanos en 1854 comenta: «Todas las injurias y todo el sarcasmo de la crítica se han ensañado de algunos años a esta parte contra este desdichado teatro, y hasta por real orden de 15 de mayo de 1849, fue declarado oficialmente *oprobio del arte*» [...] Cultiváronse en la Cruz todos los géneros: las obras clásicas, en sus tiempos de corral, y luego todo lo que presentaba, tanto lírico como dramático. Su pugna con el Príncipe fue motivo de mil incidentes y de la rivalidad de *chorizos* y *polacos*, partidarios vehementes de uno y otro coliseo. La famosa *Calderona* fue adscrita a este corral, y de él no salió en su vida farandulera. También fueron ornato de la Cruz la *Amarilis* (María de Córdoba) y la divina *Antandra* (Antonia Granados)"; además cuenta Olmedilla importantes acontecimientos que se celebraron en ese teatro, como el estreno de *El sí de las niñas* de Moratín, o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla"<sup>50</sup>.

Comentan Díaz de Escobar y laso de la vega que "para comenzar la temporada de 1843 a 1844 hicieron en la Cruz una reforma, suprimiendo la «cazuela», en cuyo sitio se construyó una gradería corrida, que proporcionaba mejor vista y mayor número de asientos. Los palcos se pusieron a 60 reales, las lunetas principales a 12 reales, y las del patio a 8; y como todos los billetes servían para ambos sexos, no se instaló más que

---

<sup>49</sup> Fernández Muñoz, A. L. *op. cit.* pp. 63 y ss.

<sup>50</sup> Martínez Olmedilla, *op. cit.* pp. 7 y ss.

un despacho. Los domingos por la tarde se hacía rebaja de precios a fin de que pudieran concurrir los artesanos. El 1 de diciembre de 1843, en la función dedicada por el Ayuntamiento a Isabel II con motivo de haber sido declarada la mayoría de edad de aquella reina, se representó una obra de Zorrilla, titulada *La oliva y el laurel*, y la comedia *Las travesuras de Juana*, terminando la función con el sainete de don Ramón de la Cruz *La pradera de San Isidro*, donde cantó unas coplas alusivas a Isabel II la Juanita Pérez. El 7 de abril de 1844 se estrenó el drama de Zorrilla *Don Juan Tenorio* y que, según los revisteros de la época, fue recibido fríamente por el público, debido a que los actores no pusieron de su parte cuanto podían. También fue parte para coadyuvar a la mala impresión la pobreza de decoraciones; el *Tenorio* las necesita buenas y allí quedó este servicio teatral muy descuidado, siendo voz corriente que en punto a decoración de escena nuestros teatros estaban a la cola de todos los del mundo<sup>51</sup>.

En 1846 dio algunas funciones en el Teatro de la Cruz una sociedad que se titulaba *Academia Real de Música y Declamación* y se había fundado «para proteger los teatros españoles». Consiguió formar una compañía muy aceptable, compuesta de Juanita Pérez, Ana Parnias, Catalina Flores, Concha Sampelayo, María Bardán, Josefa Noriega, Juan Lombía, Vicente Caltañazor, Francisco Lumbrieras, Manuel Catalina, Elías Norén, Antonio Capo y Juan Antonio Carceller. La inauguración se celebró el 12 de abril, haciendo *Mentir con noble interés*, traducción en dos actos y *Un avaro*. Las lunetas costaban 14 reales. Se conoce que la sociedad tropezó con graves dificultades, porque se deshizo en mayo siguiente; pero la compañía siguió funcionando con otra empresa. En abril de 1848 la empresa del Teatro de la Cruz introdujo algunas mejoras en la sala, reemplazando las lunetas por elegantes butacas, que las puso a 16 reales, y se decidió por el género andaluz, para lo cual contrató a Dardalla, actor sin rival en este linaje de composiciones. El 3 de marzo de 1849 se estrenó *Traidor, inconfeso y mártir*, una de las mejores obra de Zorrilla, que estuvo ensayada para hacerse en el Príncipe, pero cayó enfermo Romea y se demoró el estreno hasta que mejorase; cuando estaba ya anunciado el día en que se iba a poner en escena, hubo que suspender

---

<sup>51</sup> Opinión que nos lleva a los pensamientos iniciales del capítulo sobre la decadencia material del teatro en España.

las representaciones en aquel coliseo para dar lugar a las obras que había mandado hacer con urgencia el Conde de San Luis, a fin de instalar en el edificio el Teatro Español con arreglo al proyecto de Reforma previsto. Consiguiente a lo dispuesto por el Conde de San Luis, el T. de la Cruz cambió de nombre en abril de 1849, y aparece desde entonces en los anuncios como *Teatro del Drama*. Esta denominación duró poco. La empresa no pudo hacer frente a la competencia de los demás teatros, a pesar del atractivo que ofrecía *la Nena*, y tuvo que suspender las funciones hasta marzo de 1850, que abrió las puertas de este coliseo con *Mateo o la hija del Españolito*, a la que siguió *El Zapatero y el Rey* (2ª parte) y *El Castillo de San Alberto*. Estrenaron una comedia de magia, *Los pecados capitales*, con nueve decoraciones nuevas de Cousseau y de Contier; música de Oudrid; bailes dirigidos por Victorino Vela; maquinaria de José Trasorras, y vestuario de Juan Planas. Esto dio algunas entradas; pero hubo necesidad de renunciar a la explotación del teatro en aquella temporada, y permaneció cerrado durante todo el verano y el principio del invierno. En diciembre se abrió con una compañía infantil que representó *La aurora del Sol Divino* o *El nacimiento del Hijo de Dios*, drama sacado del que escribió con el mismo título don Francisco Jiménez Sedeño; la música era de Ovejero. Las butacas costaban a 10 reales"<sup>52</sup>.

Como veremos en el capítulo 8 de esta tesis, el Teatro de la Cruz (ahora Teatro del Drama) un empresario llamado Nemesio Pombo, nombra director de la orquesta del Teatro a Basilio Basili, uno de los más enérgicos defensores de la idea de ópera nacional. En el nuevo *Reglamento de Teatros* del año 1849, aparecía una cláusula -nº 25- que recogía que: "El empresario del T. de la Cruz podrá formar compañía de verso; pero tendrá la obligación de formar una lírica, compuesta única y exclusivamente de cantantes y músicos españoles que, con preferencia a óperas extranjeras, ejecuten las españolas compuestas hasta el día y que se compongan en lo sucesivo"<sup>53</sup>. Esta normativa es pronto aprovechada por

---

<sup>52</sup> Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, pp. 50 y ss.

<sup>53</sup> En el Archivo Municipal de Madrid, aparece un escrito de varios compositores españoles encabezado por F. Salas, en el que se agradece al Gobierno la preocupación por el establecimiento de la ópera nacional (legajo 4-68-7).

Salas y un grupo de compositores jóvenes (Barbieri, Gaztambide y Hernando entre otros), para poner en escena sus obras, y así establecer en este teatro una compañía de zarzuela que alternase con la de drama durante la temporada de 1850, como veremos detenidamente al hablar de la historia del género.

## **Teatro de los Basilio**

Apenas terminadas las representaciones de *Gloria y Peluca* en la temporada teatral 1849-1850, se denuncia el estado ruinoso del teatro de Variedades, y el Gobernador, tras realizar un examen del edificio, manda cerrar el teatro el 10 de abril de 1850, con el consiguiente golpe que suponía para la compañía lírica que hemos mencionado se establece en este teatro. Sin embargo, las funciones se reanudan el 4 de mayo en un teatrillo llamado de los Basilio -en el nuevo Reglamento se le llamaba *Teatro Supernumerario de la Comedia*-, a donde pasa íntegra toda la compañía, aunque de manera provisional, hasta que el Variedades esté listo para reanudar las funciones..

Este local del nuevo teatro, enclavado en la Iglesia "del viejo convento de frailes de San Basilio, situado entre las calles del Desengaño, Valverde y Barco, había recibido distintos usos desde la aplicación de las leyes de exclaustación de 1836, siendo primero cuartel de varias clases de tropa y luego de la Artillería de la Milicia Nacional. Después se establecieron allí la Bolsa y la Capitanía General. Más tarde el crucero y capillas de la iglesia se destinaron a teatro, alquilándose el resto del edificio a talleres de varias industrias, café, molino de chocolate y habitaciones particulares. Su propietario, el Conde de Castejón, se propuso en 1850 reformar el local y hacer un buen teatro. Encargó la obra al arquitecto Carlos Bosch y en su arreglo se observaron las reglas entonces en uso para el objeto a que se destinaba. Se dio a la sala la forma elíptica, cuyo foco principal estaba en medio el escenario, situado en la capilla mayor de la iglesia. El eje mayor medía 70 pies (unos 20 metros). El revestimiento de las paredes era de dos tabiques con hueco intermedio, que funcionando como tambor aumentaba la sonoridad de la sala. El techo era de bastidores de lienzo, sobre los cuales se elevaba la cúpula de la iglesia, cuyo crucero ocupaba exactamente la sala. En el centro pendía una «lucerna» de gas, y los

antepechos de los palcos, de los que había tres andanadas o filas, estaban alumbrados con quinqués"<sup>54</sup>.

Fernández Muñoz añade algunos datos sobre este coliseo. "El 17 de enero de 1850 se inauguró este teatro instalado en el interior de lo que había sido la iglesia del convento de los Basilios -luego Bolsa de Comercio y Capitanía General- en la calle del Desengaño esquina a la de Valverde. El proyecto realizado en 1847 por Carlos Bosch y Romañá con la colaboración de José María Gualart (Archivo Histórico Nacional 11416/110), utilizaba el crucero y un tramo de la nave central para emplazar una sala de forma oval con tres pisos de palcos que llegaban hasta el entablamento. Sobre éste se procedió a demoler la cúpula de la iglesia y los arcos torales, cuyos empujes de madera amenazaban al resto de la construcción. En su lugar se construyó una cubierta de madera, con lo que se consumó la destrucción del antiguo monasterio edificado en 1611 y que, según nos cuenta Madoz, poseía, precisamente en las pechinas de la cúpula, frescos de Coello y Donoso. Según el plano que conservamos, el acceso se producía por la calle de Valverde, con unas difíciles soluciones de puertas y escaleras que obligaban a complejas operaciones de rotura de muros y a establecer extrañas embocaduras que no hacían sino evidenciar lo poco estudiado de la solución adoptada por Bosch y Romañá. El entendimiento de ésta como una intervención sobre un soporte material y no formal le lleva a desperdiciar las posibles sugerencias del lugar, que podría haber adoptado casi el tono de un teatro-salón palaciego o al menos el modelo que ofrecían otras salas de menor entidad tipológica como el Teatro del Liceo. Sin embargo, la voluntad de establecer un teatro que reflejara el tipo de espacio y sistema organizativo propio de los de nueva planta, le lleva a situaciones tan forzadas como la comentada de los accesos. Pese a ello los comentarios de la época parecen reflejar un estado de opinión favorable a la calidad de lo edificado, cuya mejor cualidad era sin duda la amplia dotación de espacios de servicio al pequeño escenario, permitido por la ancha crujía tras el antiguo altar mayor"<sup>55</sup>. Añade Martínez Olmedilla que "el público miraba a este teatro con cierta prevención, por parecer irrespetuoso y hasta herético", pensando en que está construido sobre el antiguo convento de

---

<sup>54</sup> Cotarelo, *op. cit.* pp. 266-267.

<sup>55</sup> Fernández Muñoz, *op. cit.* pp. 123 y ss.



los Basilio. En este teatro "se estrenó con gran éxito el drama patriótico de Juan Lombía *El sitio de Zaragoza*, para el cual escribió Oudrid una pieza de música que aún se toca con frecuencia y sigue gustando al público [...] Durante algún tiempo, el teatro de los Basilio estuvo en poder de una Sociedad que proporcionaba a sus afiliados médico, botica, entierro y localidades para ver las obras que allí se representasen. Pedir más..."<sup>56</sup>

### **Teatro del Circo:**

El Teatro del Circo será, a partir de los años 50, el escenario del desarrollo de la Zarzuela hasta que en octubre de 1856 se inaugure el Teatro de la Zarzuela de la calle Jovellanos. Barbieri en sus manuscritos comenta que "El Teatro Nuevo de Variedades, aunque más amplio que el antiguo, era sin embargo pequeño para que sus entradas pudieran producir lo que la empresa necesitaba para sufragar los excesivos gastos que ocasionaban las tres numerosas compañías de Comedia, de Zarzuela y de Baile -temporada teatral 1849-1850-. En tales circunstancias la empresa intentó y realizó una combinación para tener, además de su teatro, el del Circo (Plaza del Rey) y dar simultáneamente representaciones variadas en ambos, pero circunscribiendo la Zarzuela al del Circo, que por ser muy amplio, puestas sus localidades a bajo precio, daría sin embargo a la empresa mayores rendimientos que la sacarían de su ahogo. El plan no era malo, pero aquella empresa no había previsto las consecuencias que resultan de que una misma administración..."<sup>57</sup>.

"El Circo de la Plaza del Rey se había construido cuando, en 1834, vino a Madrid la compañía acrobática del célebre Monsieur Paul Laribeu<sup>58</sup>. Entonces se le habilitó un corralón en dicha plaza, en el que trabajó algunos años, saliendo en 1837 para Andalucía. Segundo

---

<sup>56</sup> Martínez Olmedilla. *op. cit.* pp. 40 y 41.

<sup>57</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (*Documentario*)

<sup>58</sup> Martínez Olmedilla añade que "Llamóse primeramente Circo Olímpico, cuando en él actuaban monsieur Avrillón (1841) y Paul Laribeu con espectáculos meramente acrobáticos. Era un caserón destartado y feo, con el escenario hacia la parte de la fachada, por lo cual era forzoso dar vuelta a todo el local para ocupar muchas localidades" Martínez Olmedilla, *op. cit.* pp. 35 y ss.

Colmenares, dueño del solar, edificó ya más sólidamente el Circo al cual vino en 1840 la misma compañía, que trabajó hasta 1842, en que volvió a ausentarse, y José Salamanca lo arrendó para dar funciones de ópera, mientras no se acababa de edificar el suspendido Teatro Real de la Plaza de Oriente. Aumentó Salamanca el decorado del Circo, construyendo el escenario en uno de sus frentes; pero siempre se resentía de las malas condiciones de figura y acústicas. Sin embargo, aquí trabajaron algunos años las mejores compañías de ópera y baile de Europa. Cansado su empresario Salamanca de soportar las grandes pérdidas que le producía, lo cerró en 1847, y a principios de septiembre de 1848, Nemesio Pombo y Basilio Basili lo arrendaron para seguir poniendo óperas en escena, y empezaron por embellecerlo, bajo la dirección del arquitecto Fornari, pintando la bóveda de blanco y decorándola con relieves de oro que forman grupos en el centro del que pendía una gran lucerna de gas; el resto del techo se decora con guirnaldas y coronas de laurel con una disposición circular. Por desavenencias con su compañero, se salió Basili de la empresa antes de empezar, y Pombo se asoció a Andrés Vila, y se inauguró el Circo con la ópera de Mercadante: *La Leonora* el 26 de noviembre de 1848. En 1849 y en 1850 siguieron cantando en él los italianos, hasta que pudo abrirse el T. Real, que ya monopolizó la ópera italiana. El teatro podía albergar unos 1.600 espectadores, cómodamente distribuidos; pero podía admitir muchos más"<sup>59</sup>

Fernández Muñoz añade algunos datos sobre la arquitectura del teatro: el «Circo Olímpico», estuvo instalado en la Calle del Caballero de Gracia, de la que pasó a la Plaza del Rey en 1834, sobre el antiguo jardín de la Casa de las Siete Chimeneas. Su planta nos llega a través del plano de Ibero de 1872 a 1874. Su denominación como circo provenía más bien del tipo de espectáculos en él representados que de la propia organización del edificio. "Este adopta una extraña disposición, con el escenario enfrente a la fachada -probablemente para facilitar la entrada de animales- situando la sala en el fondo del solar, lo que obliga a acceder a las localidades a través de unos largos pasillos que comunican con la Plaza del Rey. La forma de herradura<sup>60</sup> de la sala recuerda más bien un teatro tradicional

---

<sup>59</sup> Cotarelo, *op. cit.* pp. 297 y ss.

<sup>60</sup> "La forma de «herradura», que proviene de la prolongación mediante lados rectos, a partir del diámetro y hasta la embocadura, de un contorno semicircular de la sala, es sin

aunque el tamaño del escenario parece sugerir la realización en él de espectáculos de grandes dimensiones como los que se representaban en los circos tradicionales. Su aforo para unas 2.000 personas y la existencia de tres grandes anfiteatros parece confirmar unas condiciones especiales en lo que aún eran rigurosos protocolos en la asistencia a los espectáculos teatrales. Lo que eran patio de butacas debió de ser en principio la "pista", siguiendo así el modelo de "circo" anterior a la aparición del tipo de planta central que se desarrolla en Francia hacia 1840.

Conocemos dos fachadas sucesivas que realiza Lucio de Olarieta en 1840 y 1841. La primera sustituía a la antigua tapia que cerraba el local por la parte de la plaza. La segunda se levanta al aumentar la altura del escenario y deberse ocultar el piñón que formaría el extremo de su armadura. El tipo de edificio que ambas sugieren no se corresponde, sin embargo, con el carácter público de su destino y parece querer integrarse más bien en el modelo residencial vigente. Sobre su emplazamiento se construye en 1880 el Circo Price<sup>61</sup>.

"Actuaron con preferencia las compañías de ópera, en las que figuraban artistas eminentes, como la Persiani, gran tiple; el formidable Tamberlick, el barítono Ronconi, etc. Los pianistas Liszt y Koustky dieron también allí conciertos memorables. Don José de Salamanca fue empresario de este teatro, en el que desplegó una de sus facetas de hombre genialmente emprendedor. [...] Tomó en arriendo el Teatro del Circo y gastó una fortuna en alhagarlo bellamente con adornos, luces, y telas que le dieron aspecto suntuoso. Por primera vez el público de Madrid vio alfombrados los pasillos y la escaleras de un teatro, y disfrutó de posturas escénicas lujosas. Formó dos compañías: una de ópera y otra de bailables dotadas de elementos no presentidos en España y en las que actuaron grandes figuras de la época. La alta sociedad dábale cita en el Circo, y

---

duda la que relaciona mejor el espacio escénico con el ámbito de la sala pues en su trazado original, los tramos rectos son continuación de la perspectiva escénica, produciendo, de paso, esa sugerente confusión, que ha recuperado el teatro moderno, entre las dos partes fundamentales de la acción teatral. Por todo ello suele ser una de las más utilizadas en los edificios de mayor envergadura, aunque a veces se matice su encuentro con el escenario. Bien conocidos son los ejemplos del Teatro de la Zarzuela y del Teatro de la Princesa". Fernández Muñoz, *op. cit.* p. 102.

<sup>61</sup> Fernández Muñoz, *op. cit.* pp. 180 y ss.

Salamanca obsequiaba a sus abonados enviando a los palcos sorbetes y dulces mientras los ocupantes de las demás localidades podían tomar en la cantina lo que quisieran sin desembolsar un céntimo"<sup>62</sup>. Respecto a esta etapa en la que la ópera italiana se paseaba por las tablas del Circo, no ha quedado un testimonio en uno de los *Episodios Nacionales* de Galdós, en el que aparece un comentario que se corresponde con la situación del teatro en el año 1842: "Anoche estuve en el Circo, que han convertido en teatro, sin conseguir que esté menos feo que antes; pero al espectáculo de los caballitos es preferible la ópera italiana con buena orquesta y cantores de mérito. Oí *La Vestale* de Mercadante, que me habría gustado si estuviera mi espíritu mejor dispuesto para las emociones del arte"<sup>63</sup> La trascendencia de este teatro como coliseo de zarzuela podrá encontrarse en los siguientes capítulos de esta tesis.

## Teatro de la Zarzuela

"Suele recordarse la campaña mantenida a finales de la primera mitad del siglo XIX por algunos cultivadores del arte lírico en pro de una «ópera nacional» como una quimera que sólo dejó tras de sí algunos folletos y numerosos artículos periodísticos, aparte de algunos ensayos no muy afortunados. Sin embargo, produjo otros resultados positivos y perdurables, entre los que figura la creación del teatro madrileño de la Zarzuela, todavía existente y devuelto hace unos años a su primitiva misión"<sup>64</sup>. En el capítulo 14 se pueden encontrar las vicisitudes por las que los compositores y libretistas que tenían contratado el Teatro del Circo, se deciden a construir un teatro propio, que se dedique únicamente al progreso y desarrollo del nuevo género. En dicho capítulo aparecen también la escritura que firman dichos artistas con el empresario Rivas, que cede el terreno y les presta la cantidad necesaria para llevar a cabo su sueño bajo unas condiciones leoninas. Trataremos de llevar a cabo aquí una descripción del teatro que a partir de 1856 comienza a competir socialmente con el Teatro Real, inaugurado en 1850.

---

<sup>62</sup> Martínez Olmedilla, *op. cit.* pp. 35 y ss.

<sup>63</sup> Pérez Galdós, Benito. *Los Ayacuchos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 50.

<sup>64</sup> Díaz Palmer, M<sup>a</sup> del Carmen, *op. cit.* p. 91.

Martínez Olmedilla comenta los hechos que describe el propio Barbieri con más extensión y exactitud tal y como veremos en el capítulo 14; "el 6 de marzo-comenta- se puso la primera piedra, actuando de madrina la señorita Carmen de las Rivas, hija del banquero financiador. Al acto asistieron numerosos artistas entre ellos Barbieri y Gaztambide, que suscribieron un acta, que fue depositada en una arqueta de plomo, con varios libretos de las zarzuelas de más éxito, bajo la consabida piedra. Las obras se llevaron con tal rapidez, que a fines de septiembre estaban terminadas. Barbieri, fue quien dirigió la caja armónica y colocación de la orquesta, así como el replanteo y distribución de los cuartos y dependencias, simultaneando estos trabajos con los ensayos de coros"<sup>65</sup>.

Fernández Muñoz coincide con nuestra opinión al exponer que "tras la inauguración en 1850 del Teatro Real, la conclusión en 1856 de las obras del Teatro de la Zarzuela, constituye la más importante aportación a la actividad teatral madrileña a lo largo del siglo XIX. El éxito de la empresa estaba garantizado por la conjunción de un promotor adecuado y de un arquitecto que demostraría en otras ocasiones, además de la presente, su habilidad para trabajar sobre edificios semejantes. La empresa, promovida por la sociedad «La España Musical», con el capital mayoritario de Francisco de las Rivas, garantizaba con la composición de sus miembros una adecuada explotación de la sala, cosa no siempre lograda en la improvisada gestión de la mayoría de los teatros madrileños"<sup>66</sup> Este hecho señalado por Fernández Muñoz constituye el cambio fundamental que se lleva a cabo en los teatros decimonónicos, ya que supone un cambio en el modo de producción teatral que libera el capital de manos municipales (en este caso el ayuntamiento de Madrid), a manos privadas; estamos asistiendo así a la privatización del género, y al liberarse los teatros del monopolio estatal al que estaban sometidos a principios de este siglo, como hemos señalado someramente al inicio del capítulo y como veremos en el segundo epígrafe, se provoca ineludiblemente un libre mercado de artistas y empresarios, en el que las ganancias serán directamente proporcionales al éxito de las producciones, y en el que se genera cada vez una mayor competencia entre teatros llevada a todos los niveles: artístico, social, etc.

---

<sup>65</sup> Martínez Olmedilla, A. *op. cit.* p. 191.

<sup>66</sup> Fernández Muñoz, A. L. *op. cit.* p. 253.

"El proyecto original está firmado el 30 de enero de 1856 por Jerónimo de la Gándara. Se trata de la primera obra de una serie de tres edificios teatrales -Zarzuela de Madrid, Calderón de Valladolid y Jerez de la Frontera-, en los que va a desarrollarse un esquema bien parecido. El edificio de la Zarzuela ocupa un espacio entre medianerías, donde una franja regular del solar acoge las tres zonas principales: vestíbulos y salones para el público, sala de espectadores y escenario. Una banda lateral de difícil geometría reúne las dependencias de actores y servicio del escenario, cuya menor dimensión les permite rellenar con flexibilidad esta parte casi residual del terreno. La otra operación de interés en la implantación del teatro lo constituye el retranqueo de la fachada principal, con lo que se permite a un tiempo crear una entrada para carruajes y un mayor ámbito para la contemplación de la fachada, circunstancias de otro modo imposibles, dado lo estrecho de la calle Jovellanos. La importancia que De la Gándara concede así a la relación del edificio con la ciudad viene apoyada por otros dos hechos. De una parte el proyecto original recoge la creación de dos vestíbulos abiertos a ambos lados de la entrada de coches, que reforzarían el carácter estancial del lugar, aunque finalmente estos vestíbulos se reducirían a un tratamiento superficial de las medianeras mediante un sistema arquitectónico aplicado a las mismas. Por otro lado el vestíbulo primero que era en realidad -como así figura en los planos- un «gran pórtico» que establecía un ambiente intermedio y de vocación urbana entre el exterior y el interior del edificio.

La fachada proyectada por Jerónimo de la Gándara parece indicar, además, las existencias de una galería abierta en la parte alta con lo que se enfatizará ese carácter urbano del exterior del proyecto. Esta fachada sirve de base a la que más tarde diseña y construye José María Guallart, apoyada básicamente sobre un esquema general de proporción 1:2. El sistema de tres partes propuesto por De la Gándara -un cuerpo central de carácter abierto que corresponde a los vestíbulos, flanqueado por dos frentes de carácter masivo en correspondencia con zonas de servicio- se mantiene en la alternativa de Guallart. Modifica, sin embargo, las dimensiones de cada parte, y, sobre todo, transforma el sistema articulador que De la Gándara confiaba a una serie de arquerías superpuestas, en otro de mayor sentido general y los arcos pasan a ser simplemente huecos. Todo ello dentro de una filiación estilística neorrenacentista, que permanece en ambos casos. El pórtico de entrada y

la galería superior se transforman definitivamente en ambientes interiores del teatro.

La planta adopta una disposición ordenada cuya claridad y dimensiones, unida a su concepción canónica según los modelos del teatro italiano, le hacen constituirse en la principal sala de la ciudad tras el Teatro Real. La correcta situación de las escaleras de palcos en los «hombros» de la sala contribuye, por el papel articulador que realizan entre la sala de espectadores y el cuerpo de vestíbulos, a una buena parte del éxito de la disposición adoptada. Aunque no conservamos ninguna sección del proyecto original, la permanencia de la fachada tras el incendio y los datos que suministran los demás edificios de este tipo construidos por De la Gándara, nos permiten afirmar que dicha sección no diferiría en exceso de la diseñada más tarde por Iradier. El vestíbulo de la entrada parece evidente que se definía por la presencia de las dos grandes escaleras a ambos lados del mismo y el sistema arquitectónico que las soportaba, adaptándose así al sistema habitual con el que se establecía la jerarquía de los ambientes de acceso en los grandes teatros decimonónicos. La planta de herradura de la gran sala combina esta forma, ya algo anticuada para la fecha, con la reducción de los palcos, que ya no se extienden a lo largo de todo el desarrollo de la curva interior, sino que se interrumpen para crear graderíos generales en todas las plantas, influenciado el autor tanto por algunas tendencias hacia la recuperación del anfiteatro clásico vigentes desde finales del siglo XVIII, como por la necesidad de aumentar la capacidad del edificio cara a su explotación<sup>67</sup>.

En 1857 se publica en Madrid el *Album de la Zarzuela*,<sup>68</sup> dirigido por Eduardo Velaz de Medrano, para conmemorar la inauguración de dicho teatro, constituido a partir de 1856 como sede estable del género lírico. En dicha publicación, además de aparecer algunos artículos sobre el tema de la zarzuela y otros datos significativos que ya hemos comentado anteriormente, encontramos una descripción del recién construido teatro, que creemos de interés primordial, no sólo porque sus comentarios son contemporáneos al hecho de la construcción y estreno del teatro, sino porque son sumamente exhaustivos, y de ellos beben todas las fuentes

---

<sup>67</sup> Fernández Muñoz, *op. cit.* pp 253-263.

<sup>68</sup> Madrid, Imp. de Don Antonio Aoiz, 1857. Esta obra está citada y comentada en el primer capítulo.

posteriores que hacen referencia a dicha cuestión. Comienza Velaz de Medrano definiendo exactamente el contexto urbano de la construcción: "La manzana doscientas setenta y una, circuida por las calles de Cedaceros Greda, Sordo y Turco de esta corte, contenía doscientos sesenta y un mil doscientos veinticuatro pies de superficie, de los que ciento cincuenta y nueve mil ciento veinticinco correspondían, desde el número uno al veintiséis de la numeración antigua, según la visita girada en mil setecientos cincuenta y siete, y los ciento dos mil noventa y nueve restantes, a un jardín y un corralón de la Greda por tener su entrada por la calle de este nombre, y estaba señalado con el número veintisiete de la manzana. Ese jardín y corral, pasaron a ser propiedad de personas que concibieron el pensamiento de convertir su suelo en edificios que habían de transformar en uno de los mejores y más poblados barrios de la corte lo que hasta entonces había estado medio desierto, y por consecuencia solitario y de triste aspecto. Siendo de mucha extensión la manzana, era conveniente, para las comunicaciones y fácil distribución de los edificios, practicar una nueva calle. Hecha la proposición al Ayuntamiento, resultó la que hoy se llama de Jovellanos, dando también motivo para facilitar que se alineasen las calles del Sordo, de la Greda y Turco. El terreno restante del jardín y corralón se dividió en varios solares, edificándose ocho casas con fachadas a las calles del Turco, de la Greda y Jovellanos. Quedaban tres solares cuya superficie total de veintisiete mil setecientos y un pies pertenecía casi en totalidad al corralón y cocheras de la Greda, con fachada al Este en la calle de Jovellanos".

Tras esta descripción del paisaje urbano en que se encontraba el solar que será elegido para la construcción del teatro, comenta ahora Velaz el origen de la decisión de construir un teatro para un género recién reestrenado en Madrid: la zarzuela. "La empresa que cultivaba con buen éxito el teatro Lírico Español en el coliseo de la plazuela del Rey, y que tenía el pensamiento de edificar un teatro para el mismo objeto, fijó su atención en estos solares, y previos los reconocimientos de terreno, hechos los planos y calculados los presupuestos, se resolvió a emprender la edificación del teatro, mediando para ello escritura y condiciones determinadas con el dueño de los solares<sup>69</sup>. Los planos y presupuestos

---

<sup>69</sup> Las vicisitudes de la elección del solar, el hallazgo de un socio capitalista -Rivas-, la escritura de venta y las condiciones de la misma, han sido detalladas en el capítulo 13 de



preliminares habían sido ejecutados por el arquitecto Jerónimo de la Gándara, y teniendo a la vista los mismos se procedió a contratar a la construcción con don José Gomín y se hicieron los primeros trazados del terreno. Pero como al decidirse la construcción del teatro se designó para la parte directiva al arquitecto don José María Guallart y Sánchez, presentó éste su opinión respecto de algunas modificaciones que no quiso aceptar el señor Gándara, que se retiró de la dirección de la obra, quedándose únicamente encargado el señor Guallart, que la ha continuado hasta su terminación. Los expresados 27.700 pies de superficie destinados a la construcción del teatro están distribuidos del siguiente modo: 3.361 en la plazuela de desahogo que antecede a la fachada del teatro, donde no aparecen más que dos paredes sencillamente decoradas para ocultar la monotonía de las que cierran las casas mediareras; 4.199 pies en la edificación de las dependencias de servicio interior del teatro, o lo que se entiende con el nombre de vestuario, y los 20.141 pies restantes en escenario, sala y demás localidades de uso público<sup>70</sup>

En cuanto a la descripción exterior del edificio: "la fachada del teatro presenta tres cuerpos, uno bajo, llamado zócalo, otro principal, y otro segundo, ático. Dicho centro presenta en la planta baja cinco arcos semicirculares y dos ventanas rectangulares; y los dos pabellones un arco semicircular cada uno. El centro, en la planta principal, está calado con cinco ventanas grandes, semicirculares, con montantes y parteluces. Sobre los macizos de las entreventanas hay columnas unidas al muro con su entablamiento: en los extremos están pareadas, y su intercolumnio deja espacio para la colocación de dos estatuas que representan la música y la poesía: sobre ellas hay dos medallas circulares con los bustos, en bajo relieve, de Lope de Vega y Calderón. La parte correspondiente a los pabellones extremos de esta planta tiene, sobre grandes lisos, dos ventanas iguales a las del centro. El cuerpo ático tiene, también, ventanas pequeñas y semicirculares, cuyos ejes corresponden verticalmente a las del principal y bajo, y pilastras labradas, de base rectangular, sobre pedestales

---

la tesis, utilizando para ello comentarios del propio Barbieri (Mss. 14.077. Véase Documentario).

<sup>70</sup> Estas últimas palabras sobre la distribución espacial del solar, las reproduce Cotarelo, utilizándolas como propias al no revelar la fuente de origen, que por supuesto es Velaz de Medrano como vemos (Cotarelo, *op. cit.* pp. 359-360).

que con su cierre suplen a un antepecho cuyas cabezas tiene sencilla decoración y una cornisa propia del cuerpo. La decoración, en general, de la fachada tiene las reminiscencias del renacimiento plateresco, estando tallados gran parte de sus moldurajes, estriados los dos tercios altos de las columnas, y el bajo compuesto de adornos compuestos con instrumentos músicos alegóricos. Las columnas, sus capiteles, sus adornos y moldurajes, y medallas de los bustos de Lope de Vega y Calderón, han sido ejecutados por D. José Pagnninuci y Barata, y las estatuas de la música y la poesía, tamaño de 6 pies y tres cuartos, por D. Silvestre López Donaire. La fachada tiene de extensión horizontal 106 pies, y de altura 53<sup>71</sup>.

Tiene el teatro siete puertas, por las que se penetra subiendo tres escalones: cinco dan entrada a un pórtico de 50 pies de frente, y 21 de fondo. A la izquierda de este pórtico está colocado el despacho de billetes, y a la derecha la contaduría; las otras dos puertas dan entrada a otros dos pórticos elípticos, desde los que por patios y galerías cubiertas del cristales se pasa a tomar las escaleras particulares de los palcos. Por el pórtico elíptico de la izquierda se pasa también al pórtico del centro y a otra entrada grande que presta la casa medianera que se ha edificado en la esquina de la calle del Sordo, con objeto de proporcionar a las personas de carruaje una entrada independiente con pórtico particular para que esperen sus criados. Desde el pórtico del centro se pasa por tres puertas, con cinco gradas, a un vestíbulo, en donde a derecha e izquierda se toman escaleras vueltas, con tres ramales que comunican a los tres pisos altos. En este vestíbulo hay cuatro guardarropas, y en su fondo otras tres puertas para dar entrada a los pasos que circundan los locales de la sala del teatro, y además otras dos escaleras en semicírculo que sirven para los palcos entresuelos y principales con salidas en planta baja a las galerías cubiertas de cristales. Al piso entresuelo corresponde otro vestíbulo de 27 pies de longitud, 21 y medio de latitud, y 118 de altura, por el que además de la comunicación por tres puertas a los pasos y continuación de escaleras, se entra a un salón *foyer* de 75 pies de longitud, terminando en dos gabinetes rotundos de 21 pies y medio de diámetro, de los que el uno, destinado en un principio para tocador de señora, con comunicación independiente a un

---

<sup>71</sup> Estos mismos datos son los que ofrece Cotarelo, muchísimo más resumidos en su libro citado (pp. 360 y ss.).

retrete bastante espacioso, sirve hoy día de confitería, quedando el otro gabinete destinado para el uso del café, que está al nivel de la planta segunda en un salón de 79 pies de longitud, con un mostrador de 18 pies y 21 y medio de fondo. Este café dispone de todas las dependencias necesarias, y le antecede el mismo vestíbulo de las otras plantas. Existe además en la planta segunda, una habitación para el conserje del edificio.

Sobre el techo de la sala del teatro, y lo que hoy ocupan las escaleras y vestíbulo, hay un piso espacioso para pintar las decoraciones, armarlas y conservarlas.

Las dependencias del servicio interior, o vestuario, constan de las plantas baja, principal y segunda; en la baja están los camarines de las partes o artistas principales, con los accesorios de patios y sitios para dependencias del servicio de esta planta; la principal está distribuida en una sala para ensayos y reunión de coros, que sirve también para sala de conversación y juntas, con un gabinete para escritorio de la dirección, y otras habitaciones espaciosas para los artistas que puedan formar parte de la empresa: la segunda está distribuida en 23 camarines formando dos departamentos para los coros de ambos sexos. Esta sección del edificio a donde se penetra por la última puerta de la derecha de las siete de la fachada, tiene una comunicación en la planta baja y otra en la segunda con los pisos del teatro. Además de sus desembocaduras en la planta baja con el escenario, y de la comunicación en todos los pisos con una escalera de servicio general para la escena, hay otra escalera particular, en el centro, que comunica con los tres pisos". La descripción llevada a cabo por Velaz es minuciosa, dejando recogido cada detalle.

"La escena mide 50 pies de fondo, y 77 de ancho, y 80 desde la planta del contrafoso hasta los tirantes de la armadura. La embocadura, o sea la boca del telón de escena, tiene 45 pies de ancho y 37 de alto, en los que se incluye la reducción que forma el maco fijo y el bambalinón de la embocadura. Los 50 pies de fondo de la escena se pueden prolongar 16 pies más en caso necesario, porque hay un suplemento que sirve para este objeto y para almacenar diario de batidores y trastos de servicio. Dentro de este recinto están las escaleras que comunican, la de la izquierda, desde el foso al corredor de topes, y la de la derecha, además de la comunicación con los pisos del vestuario, al corredor de arroyes, al almacén de trajes sobre toda la extensión del suplemento de la escena, y a dos pisos subterráneos que hay a la par del foso y contrafoso destinados a

guardamuebles y otros usos. La sala del teatro tiene de eje menor, en su planta limpia para la platea, 55 pies, y su eje mayor hasta el telón de boca, es de 74, cuya extensión se disminuye por 6 pies que tiene de salida el avance del tablado de la escena, y 13 pies el sitio de la orquesta, quedando 19 filas de butacas en posición concéntrica al punto centro en el fondo de la escena, cuyo número, en división de localidades, asciende a 414; quedando un paso, en el eje del centro, de tres pies, y otro paso en la periferia, de un pie y tres cuartos. Esta sala tiene de altura, desde el punto en que se cruzan los ejes hasta la superficie del techo, 46 pies y medio. A dichas butacas se entra por una puerta desahogada en el centro, y otras dos laterales en puntos convenientes, entre los palcos y la galería. La periferia de la sala tiene cuatro pisos a saber: el de platea, el entresuelo, principal y segundo. Los tres primeros tienen 2 palcos de proscenio y 14 inmediatos en cada piso; y el segundo tiene 2 palcos de proscenio y 2 inmediatos. El resto de los pisos está distribuido en galerías, anfiteatros de 6 filas generales por piso, y otros asientos en el fondo del segundo, lo que en conjunto constituyen 1210 localidades. Todos estos pisos están servidos por un paso de circunvalación de 5 pies por punto más general. A las galerías, o sea anfiteatro de platea, entresuelo y principal, se entra por dos puertas en cada piso, y a la del segundo por cinco. Los palcos de proscenio tienen 7 pies de frente en la boca del antepecho, y 10 también de frente detrás del antepecho, cuya distancia sigue paralelamente hasta el fondo de 18 pies. Los palcos consecutivos tienen 6 pies de frente de antepecho y 12 pies de fondo perpendicular a la tangente de su curvatura, que varía según el trazado de su división para la visual a la escena; están divididos en antepalco y palco, con un cierre de cortinas carmesí que es del mismo color que el terciopelo de las butacas.

El techo de la sala tiene un perímetro circunscrito a una circunferencia de 66 pies de diámetro, cuya semicircunferencia cierra la superficie anterior y la posterior, o sea la inmediata a la escena; es una prolongación parabólica, cortada por la tangente a la circunferencia paralela al diámetro de su eje transversal. Lo que sigue próximo a la escena, aunque forma la misma prolongación parabólica constituye lo que se entiende por embocadura, con diferente decoración y cubierta. El perímetro de este techo comprende la platea y avance o salida de los palcos. La armadura sin embargo, toma más extensión porque sus puntos de apoyo están sobre los muros de periferia exterior de los pasos y en la parte interior avanzan

sobre otros muros de suerte que los tirantes tienen de extensión de 80 a 90 pies, y el peralte de armadura 25 pies. Las formas de esta armadura están trazadas según el sistema más general empleado hasta nuestros días, por el que están construidas las cubiertas de las grandes salas de maniobras militares de Darmstadt y de Moscow. El mismo género de armadura, aunque más reforzado y esmerado, cubre la escena<sup>72</sup>.

Pasa ahora el autor a comentar extensamente la decoración interior del techo del teatro<sup>73</sup>. "La pintura del techo del teatro de la Zarzuela pertenece al estilo del Renacimiento. Su composición es la siguiente: Está dividido en ocho compartimentos formando un círculo: dos ángulos hacia el escenario le dan la forma de herradura que tiene la sala. El circuito de todo el techo lo recorre una escocia, en la cual se ven seis ventanas, cuatro de ellas ovaladas, teniendo cada uno de sus lados una figura alegórica a la música, y las otras dos cuadriláteras, adornadas con grifos dorados. En los cuatro compartimentos, de adorno sobre fondo blanco, que ocupan el centro de la sala, se ven otros tantos retratos de músicos españoles: el de la derecha de la embocadura es de D. Ramón Carnicer, el de la izquierda el de D. Manuel García, y los otros dos compañeros son: el de D. Bernardo Clavijo, catedrático de música de Salamanca a fines del siglo XVI, organista de la real capilla de Madrid en tiempo de Felipe III, y maestro de capilla de Felipe IV, autor de la primera zarzuela titulada *La selva de amor*; y el de Juan de Palomares, músico célebre, contemporáneo de Lope.

El primer cuadro que hay encima de la embocadura representa alegóricamente la Historia de la Música, teniendo a sus lados la música religiosa y la música teatral, y de pie detrás de estas, la música guerrera y la música de baile.

En el grupo que está a la izquierda del espectador se ve, en primer término al rey David en representación de la antigüedad de la música; a D. Francisco Salinas por el doctorado musical de España; a Iriarte escribiendo su poema de la música, y en segundo término a San Isidoro, el clérigo Vitoria y a D. Carlos Patiño.

---

<sup>72</sup> Velaz de Medrano, *Album de la Zarzuela*, Madrid, Imp. de Antonio Aoiz, 1857.

<sup>73</sup> Cotarelo utiliza el mismo esquema, el mismo orden de datos, y los mismos datos durante su descripción del teatro que incluye en su libro *Historia....* pp. 359 y ss., como ya hemos mencionado.

A la derecha, en primer término, a Abulfarabi o Alfarabi, que existió en el siglo IX ó X en tiempo del Califato de Córdoba, en representación del periodo musical árabe en España; a Macías, en representación de los cantos populares; a Lope de Vega escribiendo sus obras líricas ya Calderón, como los primeros que perfeccionaron los libretos líricos; detrás de estos a Juan Roldán, a Francisco Guerrero, a Cristóbal Morales, y a D. Fabián García Pacheco, que escribió *El Buen Marido*, zarzuela de don Ramón de la Cruz, en 1770.

En el cuadro que está enfrente de éste, aparece el Genio de la Poesía coronando a la Tragedia y a la Comedia.

En el grupo de la derecha figura D. Agustín Moreto, detrás de éste D. Juan Ruiz Alarcón; en segundo término, Mira de Mescua, apoyado en el doctor D. Juan Pérez Montalbán; D. Leandro Fernández Moratín; Cañizares, Cubillo, y D. Vicente García Huerta.

En el de la izquierda, se ve a Tirso de Molina, y a su lado a D. Francisco de Rojas; detrás de éste a Velez de Guevara, y en segundo término a D. Antonio Solís, hablando con D. Guillén de Castro y con Candamo; detrás de la Comedia a Juan de la Cueva y a Lope de Rueda.

En el tercer cuadro, que está a la derecha de la embocadura, representa la España coronando a la Zarzuela, y al lado está la Armonía y la Melodía, en el fondo del pórtico el palacio de la Zarzuela, y dentro de él Felipe III, Felipe IV, y Fernando VI.

En el grupo de la derecha parece D. Luis Misón, el cual perfeccionó la Tonadilla a mediados del siglo pasado y las compuso con aceptación para el teatro; D. Domingo Terradellas, que después de haber adquirido gran nombre, murió aún joven en Italia, siendo víctima de la envidia, y de quien dijo un poeta: «La tromba ti portó alla tumba», nacido en 1710 y muerto en 1752. A la izquierda del primero está D. Antonio Rodríguez de Hita, maestro de la Real Capilla de la Encarnación, que compuso en el año de 1765 la música de *La Briseida*, zarzuela heroica de Cruz (D. Ramón de la), a la derecha del segundo, y en primer término D. José Lidón, organista de la capilla real, que también compuso la zarzuela *El Barón*, escrita por Moratín en esta forma antes que en la de comedia; por encima de éste se distingue a D. Pablo Esteve, que hizo la música de *Los Zagales del Genil*, zarzuela de D. Ramón de la Cruz; a su lado a D. Blas de Laserna, a la izquierda de Hita, con una cartera en la mano; a Naharro de Toledo, que fue el primero que hizo salir a los cantantes a la vista del

público, y detrás a Francisco de la Cueva, que fue el que introdujo el uso de cantar en los intermedios.

En el grupo de la izquierda se destaca Benavente, el autor de lo entremeses; don Ramón de la Cruz, zarzuelista el más noble hasta nuestros días en España, el cual tiene en la mano un papel con el título *El Maestro de la Niña*, una de sus mejores zarzuelas; y detrás de esos Berrio, que hizo progresos en la música instrumental del drama lírico.

El cuarto cuadro (izquierda del espectador) representa la Fama con las Musas épica y lírica.

En el grupo de la izquierda, en primer término, se ve al obispo Valvuenza, mostrando el *Poema del Cid*; a D. Alonso de Ercilla, a Fray Diego de Ojeda y a Juan Rufo Gutiérrez; detrás de estos a Fray Luis de León y a D. Alonso el Sabio<sup>74</sup>; al lado de éste a Virués, a Herrera, a Sor Juana Inés de la Cruz (la monja de Méjico), y a Argote de Molina.

En el grupo de la derecha, en primer término, a uno de los romanceros del siglo XV, a D. Francisco de Quevedo, a Miguel de Cervantes, y a Rioja; en segundo término, a D. Manuel Esteban Villegas, a D. Luis Góngora, a los Argensolas, a Garcilaso, al Marqués de Villena, a Jorge Manrique, y a Don Manuel José Quintana.

El diámetro total del techo es de 62 pies, y sólo cuatro meses se han empleado para su ejecución.

No concluiremos esta reseña sin decir que se debe esta concienzuda obra a los distinguidos artistas D. Manuel Castellanos y D. Francisco Tomé, quienes en el corto plazo de que hemos hecho mención, la dieron por terminada. El segundo trabajó en los adornos, encargándose el primero de los diversos grupos de figuras que embellecen el techo del lindo teatro de la Zarzuela".

En cuanto a la decoración, "los antepechos de los palcos y galerías están cubiertos de adornos de cartón-piedra dorado, en armonía con el estilo del techo; y han sido ejecutados por D. Luis Blázquez y D. Mariano Monasterio.

La embocadura está decorada con pilastras disminuidas que arrancan del piso entresuelo sobre pedestales sostenidos por adornos; dichas pilastras terminan con capiteles y trozos de entablamiento, y los antepechos de los palcos son de forma curva. El arco que cubre la

---

<sup>74</sup> Parece un error, y que quiere referirse a Alfonso X el sabio.

embocadura está decorado con festones y medallas en que hay pintados grupos de niños con atributos de música y otros adornos, todo del mismo género que los de la decoración general de teatro.

Todos estos adornos, con fino relieves dorados, han sido ejecutados por D. Luis Orts, que ideó toda la parte decorativa que corresponde a dicha embocadura.

El telón, que figura una cortina carmesí, con grandes pliegues y realces de oro sobre fondo blanco, es obra de D. Luis Muriel, que ha pintado, también, todas las decoraciones de este coliseo.

La Poesía, la Música, y la figura que representa la Zarzuela, colocadas las tres en los lados y centro del marco de la embocadura, son debidas al acreditado pincel de D. Antonio Gómez.

La lucerna del teatro (traída de París), constituye uno de sus más bellos adornos. Conserva todavía 168 luces de gas, habiéndose suprimido algunas que se encendían al principio, pero que fue preciso suprimir porque su demasiado resplandor ofendía la vista de las personas colocadas en los pisos principal y segundo. La novedad y elegancia de su achaparrada forma, hacen que no aparezca pesada, sino ligera y esbelta, a pesar de sus vastas proporciones, que tanto realzan la feliz combinación del dorado y vistosos adornos de cristalería.

El proscenio tiene cuatro candelabros dorados, con quince luces cada uno, imitando otras tantas bujías de esperma. Recientemente, con motivo de los bailes de máscaras, se han colocado en los antepechos de los palcos y galerías, 23 bombas de gas. Las noches que se encienden todos estos mecheros se halla iluminada la sala con 251 luces, sin contar la del palco escénico, colocadas a los dos lados del torna-voz. Los mecheros de gas habilitados para el servicio de todas las dependencias del teatro forman un conjunto de 940 luces.

Al nombrar las dependencias de este coliseo, debemos hacer mención especial del palco saloncito de descanso de S. M. la Reina, que tiene a su disposición un elegante tocador con todos sus accesorios. Los adornos, alfombras y ricas telas que cubren los mullidos muebles, revelan que aquel gabinete está destinado para uso de una persona augusta.

El salón público, del que ya se ha hecho referencia, también está adornado con gusto. Tiene cómodos divanes de terciopelo, y en su conjunto ofrece, para desahogo y descanso de los concurrentes, requisitos tanto más apreciables cuanto que ningún otro teatro de la corte, incluso el



regio coliseo, posee nada semejante. Lo mismo decimos del local destinado para café, cuyas mesas de mármol blanco, banquetas, sillas, alumbrado y adorno general, convida a detenerse en un sitio muy concurrido durante los entreactos"<sup>75</sup>.

Tras esta exhaustiva descripción, elogia para terminar el artículo, la rapidez con que se han llevado a cabo las obras de construcción de dicho teatro: "No queremos dejar la pluma sin hacer que conste la rapidez con que se ha llevado a cabo la total construcción del teatro de la Zarzuela. Semejante prontitud, inusitada en España, demuestra lo que puede hacerse con fuerza de voluntad e inteligencia práctica en la dirección de las obras de esta clase". Añade algunos datos sobre el número de obreros, etc, que omitimos por no considerarlos de interés.

Sólo añadiremos que "el 8 de noviembre de 1909 quedó destruido por el fuego después de celebrada la función de la noche, por lo que sólo se registraron afortunadamente pérdidas materiales. [...] El 13 de febrero de 1913 tuvo lugar la inauguración con un baile de máscaras, observando el público que el local había sido dotado de mayores comodidades"<sup>76</sup>

## **2. EL MARCO LEGAL DEL TEATRO DECIMONONICO: LA REGLAMENTACION TEATRAL Y LA CENSURA.**

Toda aproximación al teatro lírico decimonónico hace imprescindible una revisión de la legislación durante el periodo. Los espectáculos públicos ha sido objeto de diferentes reglamentaciones que revelan el cuidado prestado a un tipo de diversión que podría influir en la ideología ciudadana. Trataremos de aportar algunos datos que sirvan para reconstruir el contexto legal en el que se desarrolla la restauración del género lírico.

### **2.1. Antecedentes**

---

<sup>75</sup> Velaz de Medrano, *op. cit.* pp. 73-81.

<sup>76</sup> Lagarma Benardos, *op. cit.* p.41.

"La llegada de Felipe V (1700-1746), y la monarquía borbónica no afianzó, en contra de lo que cabría esperar, una influencia francesa en el teatro musical, al contrario de lo que iba a suceder en otros aspectos de la vida cortesana"<sup>77</sup>. En el año 1725 el rey Felipe V permitió las representaciones de comedias, después de consultar a los hombres más doctos de la Universidad de Alcalá y al obispo de Guadix, pero a condición de que las comedias, tonadillas, sainetes y bailes pasasen a la censura del juez eclesiástico, aunque ya se hubiesen ejecutado; que hombres y mujeres estuviesen separados en el Teatro; que se retirase el primer banco del escenario y se colocase una tabla para que no se pudieran ver los pies de las cómicas; que fueran hombres y no mujeres los que vendieran frutas en el teatro; que nadie, salvo los comediantes y empleados, pudiese entrar en el vestuario; que las funciones empezasen en el invierno a las dos y media y en el verano a las cuatro, y que si una cómica tenía que salir vestida de hombre en alguna comedia, lo hiciese con basquiña que la cubriese hasta los pies.

Fernando VI (1746-1759) dio un nuevo reglamento a los teatros en el que se disponía: "Que no se permita a los hombres pararse, ni antes ni después de la comedia, en las puertas del vestuario, ni de las localidades, de las mujeres, que en las puertas no haya vendedores de agua, y el que se permita dentro sea hombre religioso y de buenas costumbres, que no se fume; que en los aposentos no haya celosías altas, ni se permita en localidad ninguna embozados ni tapadas; que el autor sea responsable de cualquier falta y que el alcalde no tolere repetición ninguna." La continuidad de la reglamentación anterior es clara, apareciendo de nuevo mención a la tabla que debe ocultar los pies de las cómicas:

*"LEY XI (1753-1763) Precauciones que se han de tomar para la representación de comedias en la corte*

13. El banco de media luneta, en que se sientan los músicos de la orquesta, esté retirado del tablado más de una vara.

---

<sup>77</sup> Morales Saro, M<sup>a</sup> Cruz. "Arquitectura Teatral". *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. (En prensa).

14. Al extremo del tablado, y por su frente, se ponga en toda su tirantez un listón o tabla de altura de una tercia, para embarazar por este medio que se registren los pies de las cómicas al tiempo que representan."<sup>78</sup>

Se disponía además que las compañías llamadas de "la legua" no pudieran funcionar en pueblos que no distasen diez leguas al menos de la corte. El Ministro de Estado, el Marqués de Grimaldi, abrió teatros en los Sitios Reales en el año 1764, donde se representaron tragedias y varias comedias traducidas del francés, sin duda por que Su Excelencia no pudo sustraerse a las aficiones adquiridas en París durante su embajada. En estas representaciones parece que se mejoró la escena, los trajes y la declamación, purgándola en parte de los vicios y extravagancias peculiares a los cómicos de entonces. El corregidor José Antonio de Armona<sup>79</sup> dictó en 1765 unos reglamentos regulando las obligaciones del

---

<sup>78</sup> Arimón, Santiago/García Góngora, Alejo. *El Código del teatro*. Madrid, Centro de publicaciones jurídicas, p. 75

<sup>79</sup> Armona y Murga, José Antonio de *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España. Año del 1785*. Dicha memoria contiene:

Tomo I: "Memorias cronológicas sobre el origen de la representación en España. Año de 1785". Con dos retratos grabados de Cervantes (p. 7) y Lope de Vega (p. 8). Seis planos (entre las pp 36 y 38) correspondientes al Corral de la Cruz (1730), Corral de Príncipe (1730), Planta, Corte vertical y Escenario del Coliseo de la Cruz, diseñado por Felipe Yuvarra en 1735 (copias de Manuel Martínez Rodríguez de 1785). Tres hojas plegadas con valoraciones económicas sobre compañías y comedias (ente las hs. 85 y 86)..

Tomo II: "Discurso original sobre hacer útiles y buenos los Theatros y los cómicos en lo moral y lo político" y "La Theodora", tragedia traducida del francés al castellano por el excelentísimo señor [Duque de] Híjar. (A pesar del título, este último tomo no contiene "La Theodora", sinó que se insertan en él fragmentos y extractos de escritos referentes al teatro de Francisco de Bances Candamo, Ignacio de Luzán, Fr. Juan de la Concepción, Miguel de Cervantes, Luis de Velázquez, Agustín de Montiano, unas "Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los Theatros de esta Corte", junto a otros documentos y varias anotaciones.

El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional (Ms. 18474 y 18475). Se conservan otras dos copias: una en la Academia de la Historia (Rf. 9-5042/5043),

Autor de compañía, a quien se señaló 14.000 reales de sueldo, quitándole los demás "emolumentos" que venía disfrutando y del guardarropa. El Conde de Aranda hizo en 1766 sacar la música, compuesta de cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot, y un contrabajo, de detrás de las cortinas al escenario; suprimió los paños o cortinas que simulaban decoraciones, e hizo construir éstas con telones pintados para representar a diario, que hasta entonces no las había más que una docena de veces en el año para las comedias llamadas *de teatro*, en las que subían los precios; mejoró los locales de teatros; substituyó por coches las sillas de manos de las cómicas que a tantos disgustos las exponían, logrando que los cómicos empezasen a vestir las obras con alguna mayor propiedad. A partir del año 1766 aparece también reglamentación sobre el mantenimiento del orden en los teatros; el espíritu de la ilustración debió mejorar, sin duda, notablemente la calidad de las representaciones:

*Ley XI. (1766-1803). Arreglo, tranquilidad y buen orden que ha de observarse por los concurrentes a los coliseos de la corte.*

6. Luego que el primer cómico salga a las tablas, hasta el fin de la representación, se quitarán el sombrero los asistentes, sin excepción alguna, para no impedirse la vista unos a otros, pues todos los parajes son abrigados; y al que así no le acomodare, puede excusar la concurrencia, buscándose las comodidades sin agravio de tercero, ni turbar el orden público y la atención que se merece.

10. No se repetirán los bailes, tonadillas, ni otra especie de cantos y diversión, que se dispongan para el recreo del público, a fin de que así no se hagan molestas y demasiado largas las funciones, ni grave a los espectadores ni a los actores causándoles una detención o trabajo con que no contaban.

12. A los actores no se les puede arrojar al tablado papel, dinero, dulces ni otra cosa, cualquiera que sea, ni se les ha de

---

y otra de Barbieri, que se encuentra en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (M-137).

hablar por los concurrentes, ni los cómicos contestarán ni harán señas.

Ley XII (1786-1793). *Buen orden y policía del teatro de la ópera.*

15. No podrán dichos actores y actoras hacer gestos, señales, ni corresponder con cortesías a las que recibieren, o al retirarse de la escena a los aplausos que les dieren; pues además de los inconvenientes morales que resultan de algunos de estos abusos, todos conspiran a destruir la ilusión teatral.

18. Tampoco podrán los mismos actores añadir cosa alguna al texto literal de las composiciones que representasen, ni permitirse gesto alguno equívoco.

El Conde de Aranda tuvo, sin embargo, el grave defecto de adorar las cosas de Francia; creó en Aranjuez una academia de declamación con maestros franceses, y por director a Luis Azema Reynard, : "director técnico de los teatros de Madrid", con 24.000 reales de sueldo. No logró M Reynard, porque era imposible, enseñar a representar los dramas de Lope, los caballeros de Calderón, los galanes de Alarcón, ni los graciosos de Rojas y Cañizares, ni los pícaros de Benavente; lo único que logró, retrasando así el avance de nuestra declamación, fue que muchos de nuestros actores, al recitar los alejandrinos franceses convertidos en endecasílabos españoles, adoptasen un frío soniquete, un tono de voz insoportable, unos gestos insufribles y unas actitudes que parecían de academia.

En 1767 tan sólo se representaba en verano, los domingos y algunos días festivos. En el 1768 empezaron las compañías a dar representaciones por las noches, repartiéndose los cómicos las utilidades.

El 11 de noviembre de 1799 se dictó un Real Orden encargando a una Junta, creada ex profeso, la Reforma del teatro, prohibiendo a los actores ser árbitros de la elección de obras y creando seis premios: el primero, segundo y tercero, consistentes en medalla de oro y el privilegio de exigir por 10 años un 3 por 100 del producto de todas las entradas en todos los teatros fijos del reino los compositores de tragedias y comedias originales,

con las cuales se formaría, con el título de *Teatro Nuevo Español Laureado*, una colección; y el mismo privilegio, sin las medallas, a los autores de piezas originales que no aspirasen al premio y fuesen admitidas en los teatros de Madrid, formándose con ellos otra colección que se llamase *Teatro nuevo español*. Los traductores tenían el mismo derecho hasta que el número de los originales fuese suficiente.

## 2.2. El Siglo XIX. Los primeros años del nuevo siglo.

Al inicio del nuevo siglo, "la parte administrativa y directiva de los teatros no debía ser muy correcta respecto a los gastos, nombramientos y concesiones al personal, por cuanto hubo necesidad de que se creara la *Junta de Dirección y Reforma de los Teatros del Reyno*, por Real Orden del 21 de noviembre de 1799"<sup>80</sup> que en su primera sesión, celebrada el 4 de diciembre, redacta un Reglamento<sup>81</sup>, presentado para su aprobación por el Censor dramático D. Santos Díez González, un simple catedrático de Poética en los estudios de San Isidro. Este reglamento está dividido en cuatro partes: 1ª. Piezas dramáticas; 2ª. Los actores. 3ª. Las decoraciones y 4ª. La policía de los teatros<sup>82</sup>. Lo más trascendente es que a partir de la sesión realizada el 27 de enero de 1800, el Ayuntamiento abandonó la parte administrativa de los Coliseos de la Corte, pasando así a depender de la recién creada Junta. Desde que se estableció el plan de reformas, los teatros se gobernaron por él, pero habiendo sido declarado por su propio autor la imposibilidad de llevarlo a cabo, la Junta sólo trató de hacer su capricho, comprometiendo a cada momento al Gobierno para que con sus órdenes sostuviera lo que sabía que no podía realizar sin escándalo público, introduciendo así unos vicios desconocidos hasta entonces.<sup>83</sup> Según Muñoz Morillejo "no mejoró nada el teatro en la ejecución de las

---

<sup>80</sup> Muñoz Morillejo, Joaquín. *Escenografía española*. Publicada a expensas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Imprenta Blass, 1923. p. 84.

<sup>81</sup> Archivo Municipal de Madrid,. Legajo 2-463-42 y 2-461-1.

<sup>82</sup> Archivo de la Villa. Sección Corregimiento: Legajo 1-253-1

<sup>83</sup> El precio de las entradas había aumentado considerablemente, lo que unido a la mala gestión por parte de la Junta, había producido un déficit de 600.000 reales. (Archivo del Ayuntamiento. Legajo I-499-24).

funciones, no sacó utilidad de las piezas dramáticas, como tampoco se conoció mejora alguna en el escenario y vestuario y mucho menos en los recursos propuestos de 525.000 reales de arbitrios, imaginarios como todo el plan, convirtiéndose en un beneficio a favor del Director y Censor para disfrutar los sueldos de 24.000 y 22.000 reales respectivamente. Debido a estos gastos y a la falta de pago a los artistas, al finalizar la temporada de 1800-1801, la Junta debía la friolera de 234.759 reales."<sup>84</sup>. Tras el rotundo fracaso del sistema, el rey resolvió por Real Orden del 24 de enero de 1802 que se dieran los Teatros municipales (de la Cruz, los Caños del Peral y el Príncipe) a una empresa<sup>85</sup>, quitando toda intervención a la Junta que se extinguió el 8 de marzo de 1803 "por no haber correspondido a los fines de su instituto"<sup>86</sup>. A pesar de la disolución de la Junta, continua existiendo la plaza de Censor, y se encarga de la policía de los Teatros al Señor Gobernador del Concejo; así mismo se dispone un fondo para los actores que en 1809, y tras largas disputas les fue repartido. Durante el mismo año 1803 se incendió el teatro del Príncipe, siendo otro motivo de falta de ingresos. En 1806 se abrió de nuevo tras la reforma llevada a cabo por Villanueva y el año siguiente la villa de Madrid se hizo cargo de los teatros a consecuencia de un plan que había presentado el propio ayuntamiento. Pero "la reforma de los teatros hubiese tenido que pasar por una transformación radical que no se llevó a cabo"<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Muñoz Morillejo, J. *op. cit.* p.85.

<sup>85</sup> El primer empresario que tomó a su cargo los teatros de la Cruz, los Caños del Peral, y el Príncipe, un italiano llamado Melchor Rouzi, que consiguió superar el índice de gastos de la Junta, y no sólo no cubrió la deuda contraída en la temporada anterior según se había comprometido, sino que contribuyó a acrecentarla.

<sup>86</sup> Documentos de los teatros de los Caños del Peral, Príncipe y Cruz sobre peticiones de actores, licencias de los mismos, cuentas, listas de funciones, etc. Archivo General de Palacio. Gobierno Intruso. Caja 77/1. La orden de disolución aparece también en el Archivo Municipal de Madrid, 2-465-15.

<sup>87</sup> López Marsá, Flora. "El teatro Madrileño durante el Reinado de José Bonaparte". *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro M<sup>a</sup> Guerrero. Consorcio para la organización de Madrid Capital europea de la cultura. 1992, p. 69.

El estado del teatro era caótico: en 1806 el teatro de los Caños del Peral había sido cerrado por su mal estado y los de la Cruz y el Príncipe sufrirían el mismo destino con el inicio de la Guerra Napoleónica. Urge reunir los numerosos bandos independientes que aparecen desde la promulgación del Reglamento de 1800, apareciendo así en 1807 otro *Reglamento General para la dirección y reforma de Teatros que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid.*, que cita Cotarelo en su obra sobre las controversias del teatro en España en un apéndice sobre legislación<sup>88</sup>. El reglamento había sido encargado a otra Junta de designación Real el 17 de diciembre de 1806 y había sido aprobado por otra el 16 de marzo de 1807<sup>89</sup>. La *Real Junta de Dirección y Reforma de teatros* estaba ahora formada por: José Marquina Galindo, del Consejo de S. M. en el Real y supremo de Castilla, Corregidor de Madrid; Nicolás de los Heros, caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, del Consejo de S. M. en el Real y supremo de Inquisición, Regidor perpetuo de Madrid; Rafael de Reynalte, Regidor perpetuo de Madrid; Juan de Castanedo, Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, Regidor perpetuo de Madrid; Marqués de Perales, Regidor perpetuo de Madrid; Manuel José Quintana, Censor de S. M. de los teatros; Juan José Bringas, Procurador Síndico general de Madrid; y Angel González Barreyro del Consejo de S. M., su Secretario honorario, y del Ayuntamiento de Madrid

Dicho Reglamento,<sup>90</sup> contiene dos partes diferentes: la primera sobre la Dirección y Reforma de los teatros, y la segunda en la que se trata de la recaudación y distribución de intereses<sup>91</sup>. Es un Reglamento claramente

---

<sup>88</sup> Cotarelo y Mori, E. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904.

<sup>89</sup> El Reglamento se encuentra en el *Legado Barbieri* de la Biblioteca Nacional (Ms. 14057. Legajo 8) Una copia editada de este Reglamento se encuentra en la Biblioteca de la Sociedad de Autores de Madrid.

<sup>90</sup> Ver Apéndice de Reglamentación Teatral.

<sup>91</sup> Su organización es la siguiente:

## **TITULO PRIMERO**

### **DE LA DIRECCION Y REFORMA DE TEATROS**



conservador, manteniéndose en la línea del de 1799. El hecho que tuvo verdadera trascendencia para nuestro género lírico fue un artículo

---

- Capítulo I.** Del Ayuntamiento de Madrid
- II.** De la Junta de Dirección y Reforma
- III.** Del Corregidor de Madrid
- IV.** De los Caballeros Comisarios Directores
- V.** Del Censor
- VI.** De la Secretaría
- VII.** De las Piezas de los Autores, y su recompensa
- VIII.** De los premios de los Actores y su reforma
- IX.** De los Alcaydes de los Teatros
- X.** Del Escribano de la comisión de Teatros.
- XI.** De los Alguaciles
- XII.** De la policía de Teatros.
- XIII.** De la Guardia destinada a los Teatros.

## **TITULO SEGUNDO**

### **DE LA RECAUDACION Y DISTRIBUCION DE INTERESES**

- Capítulo I.** De la Contaduría
- II.** De la Tesorería
- III.** Del Administrador
- IV.** De la Junta económica de Actores
- V.** De los encargados o Apoderados de las Compañías
- VI.** De la formación de compañías
- VII.** De los Cobradores y Recibidores de billetes
- VIII.** De los Compositores de música
- IX.** De las Orquestas
- X.** De las jubilaciones y monte pío
- XI.** Del repartimiento de intereses
- XII.** De las obras pías
- XIII.** De las Decoraciones y Tramoyistas
- XIV.** Del Guardarropa
- XV.** Del Archivo general de Comedias, Tragedias, Cperas, Saynetes y Tonadillas.

publicado en el apéndice<sup>92</sup> que dice textualmente: "En ningún teatro de España se podrá representar, cantar, ni baylar Piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por Actores y Actrices nacionales, o naturalizados en estos Reinos, así como está mandado para los de Madrid en Real orden del 28 de diciembre de 1799". Saldoni realiza un curioso comentario acerca de este dato en 1868, con cierta amargura por el cauce que ha tomado el nacimiento de la anhelada ópera nacional, y dice "y en verdad no sabemos si hoy en día habría tanto españolismo o patriotismo como tuvieron nuestros abuelos para proteger y patrocinar a los cantantes, actores y bailarines de nuestra España, y sobre todo el espectáculo nacional [...] todo comentario está de más; y aunque en elogio de él se podría escribir muchísimo, solo preguntaremos: hoy día,<sup>93</sup> ¿se atrevería alguna municipalidad o autoridad a hacer otro tanto...? Verdad es que el tal articulito no tiene nada de liberal, como se dice actualmente; pero en cambio está dictado por un puro y verdadero españolismo, cual deben abrigar en su corazón todos los amantes de las glorias de su patria, de su fama y de sus progresos por las ciencias, las letras y las artes de la misma nación."<sup>94</sup> Estas palabras son pronunciadas en 1868, tras haber observado como ninguno de los esfuerzos legales que intentaban potenciar el teatro lírico en castellano daba frutos.

Volviendo al desarrollo histórico del teatro tras la promulgación del Reglamento de 1807, llegamos al inicio del corto reinado de José Bonaparte<sup>95</sup>. Sobre este periodo se conserva abundante y minuciosa documentación en el Archivo de Palacio, que aparece redactada en francés y castellano indistintamente, lo que evidencia el paso inmediato de la administración palaciega española a la francesa. El rey insiste en conocer el estado de las cosas, y le preocupa de forma importante el mundo

---

<sup>92</sup> Exactamente en la página 12.

<sup>93</sup> Saldoni está escribiendo, como ya hemos mencionado, en 1868.

<sup>94</sup> Saldoni, Baltasar: *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos españoles*, Madrid, Edición facsimil, 1986.

<sup>95</sup> "Y entre todas las cosas buenas que hizo en España José I fue la protección decidida y entusiasta que prestó durante su breve reinado al arte dramático español. En lo que concretamente se refiere al teatro del Príncipe, hay que consignar en justicia que fue su sostén principal en aquella época en que Talía andaba muy mal de recursos." Muñoz, Matilde, *Teatro dramático español*. Madrid, Ed. Tesoro, 1948, p.39.

cultural y las tradiciones españolas, pensando inteligentemente que no se debe enfrentar de plano a los gustos españoles<sup>96</sup>. De esta manera en los primeros días de su llegada permitió la celebración de corridas de toros y ordenó la apertura de los teatros de la villa. Es interesante leer los informes que desde 1808 recibe Bonaparte informándole sobre el estado de la escena: "...protegidos un instante [los teatros], perseguidos algún tiempo, y abandonados siempre, hubieran podido obtener, sin embargo, si no hubiera caído sobre ellos una masa insoportable de cargas y obligaciones de diferentes clases que era necesario hacer desaparecer si se ha de levantar del fango en que estaba sumergido"...<sup>97</sup> En esta frase se recogen los principales problemas del teatro en 1808: por un lado la intransigencia de la Iglesia y de algunos sectores de pensadores, y por otro la mala administración de los mismos y las muchas cargas económicas que soportaba, ya que de los emolumentos generados con las obras, había que entregar una cantidad a obras de beneficencia<sup>98</sup>, habían de costear los sueldos de los actores, los de los alguaciles, un escribano y un censor, y se adquiría derecho de jubilación con diez años de trabajo. Todo ello sumado a los gastos propios de montar las obras había llevado a las compañías teatrales a llenarse de deudas... "Pensar en hacer florecer el teatro sin que le quiten cargas de encima es un delirio. Jamás podría salir de la miseria..."<sup>99</sup> La propuesta napoleónica, tras el estudio de la situación, es la protección del teatro por parte del Gobierno.

Durante el año 1808-1809 se reabrieron los teatros de la capital, encontrando a partir de ese año documentación relativa al estado de los mismos, cartas de los actores, y proyectos de reforma. De febrero de

---

<sup>96</sup> "Los príncipes que reinarán después de mí, en tiempos más felices podrán mejorar mi obra, pero ninguno os profesará más amor ni ninguno hará más aprecio de la índole nacional." José Bonaparte. (Vallejo Nájera, Juan Antonio. *Yo, el intruso*, Círculo de Lectores, S. A. Barcelona, 1987. p. 117).

<sup>97</sup> Documentos de los teatros de los Caños del Peral, Príncipe y Cruz sobre peticiones de actores, licencias de los mismos, cuentas, listas de funciones, etc. Archivo General de Palacio. Gobierno Intruso., Caja 77/1.

<sup>98</sup> Posteriormente reflejaremos exactamente las cargas benéficas que les correspondían.

<sup>99</sup> Documentos de los teatros de los Caños del Peral, Príncipe y Cruz sobre peticiones de actores, licencias de los mismos, cuentas, listas de funciones, etc.... Archivo General de Palacio. Gobierno Intruso. Caja 77/1.

1809 es una carta escrita por el director de teatros a S. M. en donde explica la grave situación de los mismos: "... Los tres teatros de la corte que V. M. ha puesto a mi cuidado no hacen en la realidad más que dos, que pueden llamarse el Nacional y el Italiano [...] Los españoles, aunque bajo el peso de una enorme masa de obligaciones y cargas, y una horrible miseria que trae en su origen principalmente el abandono, la opresión y desprecio en que han estado hasta aquí, podrán resistir durante un corto tiempo hasta una nueva organización, si se hallan los medios para liberarlos de tanto gravamen. Pero los italianos que vinieron a esta capital de orden del Gobierno padecen de la miseria de los tiempos y del abandono en que el Gobierno público ha dejado al teatro. [...] Las representaciones se dan en un teatro casi desierto..."<sup>100</sup> Se les daba una pequeña subvención que no era suficiente para sufragar los gastos, por lo que el Marqués de Montehermoso, Director de teatros, firmante de la carta, sugiere que la protección de los teatros pase al "erario público". Muy interesante resulta un proyecto en diez puntos que el 4 de julio de 1810 es presentado por el Marqués de Montehermoso al Rey, en donde se recoge la nueva administración de los teatros de la Villa:

- "1. Habrá en Madrid tres teatros de la corte: 1. Teatro Dramático Español. 2. Teatro Dramático Lírico Italiano, y 3. Teatro Dramático Francés, con el título de Reales.
2. Estos tres teatros están bajo la Dirección especial de un.[director] y tendrán cada uno su régimen o reglamento particular.
3. El 1 y 3 se regirán por una junta de administración compuesta de 4 individuos, cómicos del mismo teatro, [y el] 2, [tendrá] una administración particular [de] el Gobierno.
4. Cada uno tendrá su repertorio y dentro de la capital ningún otro teatro que se estableciera en adelante podrá representar las piezas que queden admitidas en él.
5. El 1 y el 2 tendrán el derecho de reclamar a cualquier individuo que se halle empleado en cualquier teatro dentro del Reino.

---

<sup>100</sup> Documentos de los teatros de los Caños del Peral, Príncipe y Cruz sobre peticiones de actores, licencias de los mismos, cuentas, listas de funciones, etc.... Archivo General de Palacio. Gobierno Intruso. Caja 77/1. Año 1809.

6. Se formará una Compañía de Opera Cómica Española que se agregará por ahora al teatro Dramático Español.
7. El 2 reunirá tres compañías dos de Opera y una de Baile.
8. Se formará un Conservatorio en el que se enseñará la música vocal e instrumental, el baile y la declamación.
9. El Sr. encargado de estos establecimientos propondrá separadamente los presupuestos anuales, y mensuales que se necesitarán para el fomento, estabilidad y mejora de cada uno de estos establecimientos, y conservación de sus edificios.
10. Nuestros ministros del Gobierno, de Policía y de Hacienda quedan encargados de la parte que les toca."

Lo más interesante de estos documentos que remite el Marqués de Montehermoso a Bonaparte, son las reflexiones que dedica al cultivo de un arte musical nacional. Dice que España carece de música propia y que debería nacionalizarse aquella como la de la "cultura Europa" y propone "el establecimiento de un Conservatorio que contribuiría a esta conquista poderosamente y al cabo de pocos años se cantarían en el Teatro de la Opera en lengua castellana por españoles, los bailarines franceses e italianos se reemplazarían por bailarines españoles, tendríamos actores para el Teatro Dramático Nacional Español y los músicos, pintores y decoradores, arquitectos y demás artistas que concurren al servicio y la pompa de este espectáculo como sus empleados, ganarían, vivirían y tendrían un objeto de interés y emulación. [...] así, el país irá pareciéndose a Europa"<sup>101</sup>

A la vez el Marqués hace unas propuestas concretas para cada uno de los teatros, el Teatro del Príncipe y de la Cruz estarían "bajo la protección inmediata de un Gentilhombre Comisario de los teatros de la corte" Sus actores tendrían la empresa y formarían una sociedad de efecto entre ellos. Para el gobierno y régimen interior se le daría un Reglamento aprobado por el Rey que se sacará del Teatro Francés de París modificado según convenga". Continúa diciendo que habría de dotarlo de buenos actores y buenas obras y pasaría a llamarse "Teatro Nacional Dramático". Las dos compañías se formarían con los mejores artistas que hubiera en la villa o fuera de ella. Finalmente se constituirían una compañía de

---

<sup>101</sup> *Ibíd.*

Tragedia y Comedia y otra de Opereta española, prohibiendo que se representaran el sainete, tonadilla y bolero. Punto éste que nunca se llegó a llevar a cabo totalmente ya que era de lo que más gustaba al pueblo. Sí, bien es cierto que durante el periodo de guerra napoleónica, todos estos proyectos no se materializaron ya que además de la crisis económica que padecía el país, cualquier intento de imponer unas normas venidas del "gobierno intruso" resultaba inútil, podremos afirmar que en este periodo bonapartino se acuñaron y pusieron las bases para el futuro de nuestro teatro y, aunque no todas las reformas pudieron llevarse a cabo, lo que sí es cierto es que abrieron el camino en cuanto a la línea que debería seguir nuestra legislación teatral.

Pasemos a hablar ahora de la organización del espectáculo en sí mismo, cuya falta de coherencia era perjudicial para la unidad artística. Así la estructura habitual de una función a comienzos de siglo era la siguiente: al terminar la primera jornada de la comedia se ejecutaba un entremés y luego una tonadilla; tras la segunda jornada, un sainete y otra tonadilla, y, por último, la tercera jornada y un baile. "Semejante ensalada rusa destruía el efecto de las obras e impedía a los actores ponerse en situación"<sup>102</sup> Habrá que esperar hasta el periodo romántico de los años treinta para que nazca el concepto de entreacto como parte integrante del "espectáculo" teatral, concepto que es definido por Hartzenbusch en la Revista *El Entreacto* (7-III-1839), en un artículo con este mismo título, que proporciona la visión del entreacto como acto social en el contexto de la cambiante sociedad de principios de siglo:

"La invención del Acto y del Entreacto fue una prueba de grande ingenio, así como fue una gran novedad en su época. Apostaría yo, si fuese amigo de apostar, que si al bellacón de Aristófanes, al sublime autor de los dos Edipos, o al desgraciadamente para nosotros desconocido Menandro, de quien se nos dicen que valía por dos Terencios, les hubiere indicado alguien, que a ellos no se les había ocurrido, la idea de dividir sus dramas en varias partes, dar un descanso entre ellas al espectador, y suponer que en aquel intervalo pasaban algunas horas y se verificaban sucesos que no debían presentarse en acción, les hubiese parecido sumamente feliz este pensamiento, y lo hubieran aprovechado, dando

---

<sup>102</sup> Muñoz, M. *Teatro dramático español*. Madrid, Ed. Tesoro, 1948, p. 153.

gracias al inventor, aunque fuese un mendigo de aquellos que para no perecer de frío en el invierno acudían a calentarse a la lumbre de los baños públicos. Los griegos no conocieron los entreactos porque sus obras escénicas se representaban de un tirón; pero los dramáticos modernos han adoptado la juiciosa y cómoda división de los latinos; aunque hacía trescientos años que en España se ejecutaban comedias divididas en actos y jornadas, sin que para la idea que expresamos ahora con la palabra entreacto empleásemos esta voz de reciente fecha y a la cual ha precedido las de intermedio y blanco, y quizá alguna más de que yo no me acuerdo. Verdad es que antiguamente no descansaban en el espacio de un acto a otro ni los cómicos ni los espectadores: los entremeses primero, y las tonadillas después, ocupaban aquellos huecos. Concluía una jornada con una escena de celos o con la tierna despedida del galán y la dama, y un instante después salían al tablado dos o tres figuras grotescas, se insultaban recíprocamente ya con leve motivo, ya con ninguno, decíanse desvergüenzas de grueso calibre, sacudíanse, en fin, a vejigazos el polvo, se retiraban, y seguía adelante la comedia, de la cual acaso el espectador ya no se acordaba. En las tonadillas, por lo común, no se hacía más que gorgoritear, sabe Dios como, un enfadoso altercado de los actores, disfrazados con sus propios nombres, y sobre asuntos particulares suyos, tan interesantes para el auditorio como para el Preste-Juan de las Indias. Estos eran los entreactos en el tiempo de las golillas y de las coletas; veamos lo que son en este tiempo de progreso literario, en que para ver morir a *Macías* es necesario ir a la plazuela de la cebada.

Cae el telón y una parte de los concurrentes al teatro se marcha al café. Esto no podía suceder por varias razones en tiempo de Lope principalmente porque no había cafés a la sazón. Entonces, tanto los mosqueteros como los papamoscas, permanecían dentro del *corral*, y mientras atendían a las gracias del *vejete* o del *bobo*, se atracaban de avellanas, nueces o limas, guardando las cáscaras con algún pepino o zanahoria de buen tamaño, traídos de reserva para arrojárselos a la cabeza al actor que tenía la desgracia de merecer la desaprobación del patio. Hora, aunque el mayor número de los espectadores se queda durante el entreacto, ocupando su asiento, charlan allí, miran, ríen, hacen guiños, talarean, duermen tal vez, pero no comen. Apenas ha caído el telón empiezan a prepararse los violines para regalarnos con una pieza que mil veces hemos oído; el fastidio que va a experimentar el oyente se apodera

con anticipación del músico; cada arco parece que arranca un bostezo a las sonantes cuerdas, cada Orfeo se convierte en un dios, anteponiendo a su nombre una M. Pero este ruido es necesario: el silencio es aun más fastidioso que la sinfonía traqueteada.

Una dama rubia de la cazuela, que todo el acto ha tenido, no sin incomodidad, flechado el antejo en un asiento de luneta, desde donde un caballero aplaudía con interés a una de las actrices, se vuelve a su compañera para preguntarle, en qué país se figuraba la acción de la comedia, y cuando va a responder la preguntada, la dama del antejo la interrumpe diciendo que no se puede venir al teatro porque las actrices son detestables. Dos abonados del patio traban una fuerte disputa sobre si el pantalón del primer galán es obra de *Picón* o de *Utrilla*; un tercero en discordia persona de gravedad, porque lleva gorro, y más aún por su enorme barriga, los pone en paz, hablándoles, no sin enternecerse, de los tiempos de García Parra, y ponderándoles la mágica expresión de la voz de aquel actor insigne, mientras no se le llenaba la boca de saliva. Hacia el mediodía de la luneta se disputa acaloradamente en un grupo compuesto de personajes que no deben de ser muy linceos porque todos gastan anteojos y empuñan gemelos, los nombres de Maeternich, Wellington y Guizot, que se les oye pronunciar a cada paso entre las expresiones de equilibrio social, movimiento de las masas, y tendencias de los protocolos, no manifiestan que son actores de otro teatro. Algunos de ellos que se había dado la mano cordialmente al principio del intermedio, son enemigos irreconciliables antes de que vuelva a alzarse el telón: un gesto de placer o de desagrado, hecho al oír una noticia, es lo que ha producido tan rápida y completa metamorfosis.

¿De qué tratarán aquellos elegantes bigotudos?, de modas: están en el artículo de prendidos. ¿Y aquellas damas del palco que cuchichean sin cesar?, De bigotes: los buenos bigotes llaman la atención de ambos sexos. Y de la función que se ejecuta, ¿quién se acuerda?. Esos dos jóvenes de abultadas guedejas a los conde de Rebolledo. -Es una composición magnífica, dice el uno. -Es un plagio, repite otro; esa rapsodia con que hace ocho días que nos fastidian es una miserable imitación de un sainete del teatro dinamarqués. Que lo diga sinó este caballero que nos escucha. -Yo no estoy al corriente de la literatura danesa. -Pero usted no dejará de ver... -Lo que he visto es que usted estuvo divertidísimo mientras duró el acto primero. -Ya, pero no se debe tolerar que el público sufra un



engaño. -Hombre deje usted al público, en un engaño que tanto le gusta: para que le engañen aquí, paga su dinero.

El espectador cuyos aplausos incomodaban a la dama rubia, le ha dirigido una mirada significativa, y se dispone a salir: la señora sigue su ejemplo. Reúnense a la entrada de la cazuela. El caballero ofrece la mano a la dama de dorados cabellos para bajar los escalones, y ella la rehusa con altivo desdén: esta negativa produce una explicación. Viene primero los raptos de furor y la formal protesta de rompimiento, después la quejas amorosas, y llegaba la celosa dama al paso de llevarse el pañuelo a los ojos cuando interrumpe la patética situación una pareja procedente de la tertulia. Emparejan unos con otros, se ven, se miran,...¡Dios mío!, ¡qué sorpresa! -¡Mi mujer con un romántico!, exclama el caballero que bajaba -¡Mi marido con una manola! grita la dama que no había querido bajar. El romántico y la manola se escurren uno tras otro, se dan el brazo al revolver la esquina. Al alzarse el telón todo ha vuelto al estado normal: la rubia aparece en la delantera de la cazuela, el romántico en la luneta, el clásico, quiero decir el marido, está en la tertulia: solamente a la manola no se la descubre por ningún lado; tendría sin duda que hacer a aquellas horas. Todo se ha explicado, todo se ha creído, y terminada la función, los tres personajes, se reúnen y marchan juntos, y el romántico no tendrá en adelante la necesidad de acudir al teatro para ver a la dama rubia: el marido le ha dicho que en su casa facultades y personas están a su disposición.

Todo esto y mucho más pasa en un entreacto: episodios por lo general independientes de la acción que se figura en las tablas, cada uno de estos lances puede servir de base a una composición dramática, trágica o cómica, casi siempre de intriga, de costumbres, trágica o cómica, pero rara vez o jamás de costumbres, ... ejemplares."

Las obras representadas en estos primeros treinta años del siglo XIX, perdían la unidad interna y, en algunos casos, "como el tiempo apremiaba, no era extraño ver salir en el entremés el Alcalde de Polvoranca con montera de paño, guirindola de festón y coturno griego", según refiere Fernández de Moratín. Las funciones comenzaban en verano a las 7:30, y desde el 1 de noviembre una hora más temprano. Los cómicos eran objeto de todo tipo de arbitrariedades: por ejemplo, desde el 18 de septiembre hasta el 11 de octubre de 1832 se suprimieron todas las funciones

teatrales, debido a una grave enfermedad que sufría el rey Fernando VII (como dato curioso diremos que el 11 de octubre para celebrar la reapertura se inauguraron las funciones cantando el *Te Deum*); y de nuevo se suspendieron durante los días 12, 13, y 14 de julio de 1833 con motivo de unas rogativas para que desapareciera el cólera.

Las representaciones de ópera alternaban con las de dramas y comedias en los coliseos del Príncipe y de la Cruz. Por Real Orden del 26 de enero de 1834 se mandó que la presidencia de los espectáculos públicos, que había correspondido hasta entonces a los alcaldes de casa y corte, la desempeñaran en lo sucesivo los individuos del ayuntamiento<sup>103</sup>; durante

---

<sup>103</sup> Incluso en abril de 1837 se dicta un Bando del Alcalde "Deseando evitar los desórdenes que puede provocar la inobservancia de las providencias dadas para la Policía de los Teatros, tal vez por ignorarse o estar olvidadas, y con objeto de que jamás se desmienta el noble carácter que siempre han manifestado los habitantes de esta muy heroica villa en favor de las buenas costumbres, he acordado renovar las disposiciones contenidas en los Bandos publicados en los años anteriores, y que se observen los artículos siguientes:

1º. Los concurrentes a los Teatros, sin distinción de clase ni fuero, no proferirán expresiones, darán gritos ni golpes, no harán demostraciones que puedan ofender la decencia, el buen modo, sosiego y diversión de los espectadores, bajo la multa de doscientos reales vellón.

2º. Las funciones empezarán a la hora que se anuncia en los carteles; y los coches han de entrar para arrimar a los Teatros por las cales señaladas al tiempo de principiarse y de acabarse la función, colocándose ínterin dura en las que se acostumbra formando una sola fila.

3º. Desde el principio al fin de la representación se quitarán el sombrero y sentarán los asistentes, sin excepción alguna, para no impedirse la vista unos a otros,; prohibiéndose gritar a persona alguna, ni a los actores aunque se equivoquen, por ser contra la decencia debida al público, y un agravio para los que hacen en su obsequio lo que saben pueden con deseo de agradar; debiendo las mujeres guardar la misma compostura y moderación.

4º. No se repetirá ninguna de las piezas anunciadas en los carteles, sin previo permiso de la Autoridad que presida, a fin de que así ni se hagan molestas y demasiado largas las funciones, ni grave a los espectadores ni a los actores, causándoles una detención y trabajo con que no contaban; ni se permitirá bajo pretexto alguno, sin preceder igual permiso que los actores y actrices, después de retirados de la escena vuelvan a salir a

el año 1837 se publica otro Reglamento para "el gobierno interior de los teatros de la Cruz y del Príncipe"<sup>104</sup>, referido al comportamiento de los

---

recibir aplausos, bajo las penas contenidas en el artículo 1º, al que interrumpiese la representación con palmadas, voces, u otra demostración.

5º. A los actores no se les puede arrojar al tablado papel, dinero, dulces u otra cosa cualquiera que sea, ni los concurrentes podrán hablarles, ni ellos contestar o hacer señas; prohibiéndose igualmente hablar a las mujeres de la cazuela, ni hacer señas a los palcos ni a otros.

6º. [...]

7º. Sin embargo de estar mandado repetidas veces el que no se revendan los billetes, para evitar las estafas que sufre el público, se renueva esta prohibición; en la inteligencia de que al contraventor, además de perder los billetes, se le exigirán cien reales de multa.

8º. Se prohíbe a los encargados del despacho de billetes reservarlos para determinadas personas, en perjuicio de los que con anticipación acuden por ellos, debiendo despachar precisamente todos los que se les entregan por la puerta destinada al efecto, reservando sólo los de orden y no otros, para persona alguna, bajo la pena de privación de destino al que no podrá volver jamás."

Arimón, S. /Góngora, A. *El código del teatro*. Madrid, Centro de Publicaciones Jurídicas  
104 "Reglamento para el gobierno interior de los teatros de la Cruz y el Príncipe (Abril de 1837)

1º. Todo los actores, actrices, y demás individuos que componen las Compañías de declamación, ópera o baile de los mismos sin excepción, están obligados a asistir a los ensayos a que se les cite, sin que por ningún motivo puedan ausentarse del teatro durante los mismos sin expreso mandato del Director de escena. El que tardase más de un cuarto de hora de la cita o se ausentare sin permiso, sufrirá irremisiblemente el descuento de su diario con arreglo a la escritura que tienen firmada, sin perjuicio de dar parte en cualquier caso a la autoridad, si las circunstancias de la falta exigen mayor castigo.

2º. Con el fin de poder remediar con prontitud la incomodidad que podría ocasionar al público la repentina enfermedad de alguno de los individuos designados para la función de aquel día, se obliga a los actores a asistir diariamente a los respectivos teatros con una hora de anticipación a la función y permanecer una hora después de principiada. Con respecto a las actrices, tienen obligación a avisar en qué sitio se hallan con la anticipación arriba expresada.

3º. Durante la función no se consentirá entre bastidores a ningún individuo que no esté ocupado en la función del día. Todos los no ocupados, si entran en el teatro, se colocarán en la parte exterior en los asientos que se le designen por los autores o pasarán al salón de

miembros de las compañías dentro de los propios teatros. Sin embargo, todos estos decretos, sólo barnizaban el problema real que era el del arriendo de los teatros, que se había afrontado a principios de siglo, cuando en 1802 se decidió, como hemos visto, que saliese a concurso público cada temporada. En 1832, parecía que la administración privada de los espectáculos públicos sería la única solución; el propio Larra comenta "empresas particulares van a hacerse cargo de los teatros

---

descanso o camarines. Esto último se entiende igualmente con cualquier otra persona que le sea permitido entrar en el escenario.

4º. No se permitirá que con pretexto alguno estén reunidos hombres y mujeres en los camarines a puerta cerrada, y sólo podrán verificarlo a puerta abierta en aquellos casos indispensables.

5º. Queda prohibido que ningún actor y actriz haga entrar en el vestuario más de una persona, y ésta deberá venir con el objeto de asistirle en su camarín respectivo, permaneciendo en él durante la función.

6º. Se prohíbe fumar en los escenarios durante la representación; el salón de descanso y los camarines son los únicos sitios en que puede hacerse encargándose estrechísimamente a los que fumen las prevenciones convenientes por razón de los incendios.

7º. Ni en los ensayos ni en las representaciones se tolerarán sobre el escenario conversaciones que interrumpan o distraigan; los autores son los encargados inmediatos de evitar todo ruido, haciendo que se observe siempre el conveniente silencio.

8º. Todos los dependientes del ramo de maquinaria, los comparsas y cualesquiera otros individuos ocupados en los ensayos y representaciones, guardarán toda compostura, prestando sus respectivos servicios, según las indicaciones que se les hagan sin altercados ni disputas. Cada uno estará en su departamento y no lo abandonará sin recibir para ello orden de su jefe.

9º. El derecho de las actrices a usar el coche le es personal; no puede extenderse sinó a una persona, y nunca se consentirá que pongan en los carruajes las canastas de sus ropas, si éstas pueden acomodar a sus compañeras. Los coches no esperarán en las respectivas casas más que cinco minutos.

10º. El artículo primero de este Reglamento es extensivo a las mesas de música.

11º. Los autores y los vigilantes destinados por la autoridad en los escenarios son los inmediatos responsables de hacer observar y cumplir cuanto se previene en este Reglamento."

Arimón, S/ Góngora, A. *El código del Teatro*. Madrid, Centro de Publicaciones jurídicas.

madrileños, los cuales por lo consiguiente, dejarán de ser administrados por el Ayuntamiento"<sup>105</sup>; este hecho cambiaba la situación sólo en apariencia, ya que económicamente la administración de los teatros era un negocio ruinoso debido al número de cargas benéficas que debían cubrir las ganancias teatrales. La situación económica en que se encontraba en esta época el T. del Príncipe, según revelan los documentos del Archivo Histórico de Madrid, es caótica. Los rendimientos teatrales eran escasos, y además las inmensas cargas que debían ser pagadas por cuenta de las empresas, hacían ilusoria cualquier tipo de ganancia (durante la temporada de 1829 el arrendatario del T. del Príncipe perdió 20.000 duros). Las cargas eran las siguientes:

Colegio de las Niñas de la Paz: 22.000 reales  
Hospicio: 22.725 reales  
Hospital de S. Juan de Dios: 10.440 reales  
Buen Suceso: 10.440 reales  
Hospital de los Cómicos: 1.800 reales  
Casa Galera: 70.000 reales  
Jubilados, huérfanas y viudas: 237.303 reales  
Obras y reparaciones de los edificios en que estaban los dos teatros: 3.000 reales  
Gratificaciones a la guardia que acudía durante las horas de función: 34.610 reales  
Al censor político, por su sueldo: 3.000 reales  
Dos alcaldes, uno para cada teatro: 11.680 reales  
Cuatro alguaciles: 11.916 reales

La cantidad total era de 427.814 reales entre los dos teatros, correspondiendo a cada uno de ellos 213.907 reales aproximadamente<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Larra, M. J. *Revista Española*. Noviembre de 1832. En la misma publicación afirma Larra en diciembre del mismo año: "hay que reclamar una reforma de nuestro teatro ahora que ha empezado a brillar para España una aurora más feliz".

<sup>106</sup> Barbieri, F. A. Mss. 14.057. *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional de Madrid. En este legajo aparecen cuentas y noticias referentes al estado económico de los teatros de la Cruz y el Príncipe a principios de siglo.

(piénsese que la entrada del T. del Príncipe en un lleno podía proporcionar al empresario 9.634 reales y 18 maravedises)<sup>107</sup>.

Ante tal situación, no había empresario que solicitase la explotación de dichos teatros (su arriendo era conjunto)<sup>108</sup>; será en 1839, cuando dos

---

<sup>107</sup> Esta precaria situación económica se rastrea en los documentos referidos a contratos de actores, y cuentas internas de ambos coliseos. En el Museo de Teatro de Almagro aparecen numerosos documentos referidos a ello:

Documento 3452: Antonio Guzmán y Mariano Fernández, "Listas de compañías de Actores de los Teatros de esta Corte llamados Príncipe, Cruz, y Caños del Peral. Desde el año 1801".

Documento 3355: Teatros de la Cruz y del Príncipe. "Nómina de las Yndividuos de las Compañías de verso y Bayle de ambos teatros de la Cruz y Príncipe ... (Madrid), Diciembre de 1828".

Documento 3161: Teatro de la Cruz: "Relación de gastos. Noviembre de 1840".

Documento 3337: Teatro del Príncipe: "Indicaciones para un plan provisional dirigido a los actores del Coliseo del Príncipe".

<sup>108</sup> En las noticias teatrales que aparecen en *El Entreacto*, se puede observar la dificultad de arrendar este teatro: en el número correspondiente al 31 de marzo de 1839 en la sección *Telégrafo literario* se lee: "TEATRO POR ARRENDAR. Parece que a causa de antiguos abusos, acerca de exorbitantes cargas que gravitan sobre los teatros de esta corte no se halla empresario que quiera tomar a su cargo el de verso; y no pudiendo el ayuntamiento sostenerle, soportando los enormes impuestos que sobre sí tiene, no podrá el del Príncipe abrirse esta noche, como debía efectuarse. Más esto no debe afligir a nuestros suscriptores, pues aunque carezcan de actos por la falta de comedias, no por eso les han de faltar Entreactos."

En el número correspondiente al 4 de abril del mismo año, aparece en la misma sección lo siguiente: TEATRO DEL PRINCIPE: Continúa cerrado a la hora de esta, y sin esperanza de que se venzan las dificultades que se oponen a su apertura. No nos meteremos nosotros en la cuestión de si tiene la culpa el gobierno, el ayuntamiento, los actores, los jubilados o los establecimientos de beneficencia, pero sí diremos que ya es tiempo de que cese este escándalo, de que tengamos teatro nacional, y de que no demos más que hablar a propios y extraños. Para conseguir este resultado de interés general será indispensable que todos cedan algo de su parte, y que las recíprocas pretensiones se modifiquen, y si acaso resulta perjuicio a los intereses particulares de los individuos o corporaciones, será cosa de sentir; pero no debería detener a los que están llamados a decidir en negocio de más importancia y trascendencia de los que se cree generalmente."

---

En el número siguiente (7 de abril de 1839), se le dedica una sección completa: "TEATRO DEL PRINCIPE: hasta la hora en que escribimos estas líneas no ha llegado a nuestra noticia ninguna circunstancia que nos permita esperar la apertura del teatro principal de verso. Sin embargo, cuando en nuestros números anteriores manifestamos nuestra opinión acerca del asunto, e indicamos el mal efecto que debía producir en todas partes la falta de un espectáculo tan esencial en la moderna civilización, todavía hablábamos por exceso de precaución, y siempre con la idea de que nuestros temores no llegarían a realizarse. Pero supuesto que el tiempo pasa, y que, con general admiración, vemos que no se adoptan eficaces medidas para hacer cesar un escándalo semejante, levantaremos nuestra voz, por débil que sea, y clamaremos hasta que oigan nuestra razón las personas a quienes compete, y pueden remediar el daño.

La índole de nuestro periódico nos veda considerar la cuestión bajo ciertos aspectos; pero esta misma índole nos impele a tratarla con relación a los no menos interesantes del arte y de la civilización nacional. ¿Y será acaso posible que estos dos primordiales objetos, sin añadir otros, no sean bastantes para que las autoridades y corporaciones que deben decidir el asunto se ocupen de él con todo el interés que reclama? no lo creemos, y sí atribuimos lo que pasa a la fatalidad que tanta parte tiene en los males de esta nación digna de mejor suerte.

Porque en resolución, ¿cuál es el inconveniente que se opone a la apertura del teatro nacional?, la existencia de 20.000 y pico de duros de cargas que pesan sobre los coliseos de la Cruz y del Príncipe. Y nótese bien que este es el solo inconveniente, puesto que el ayuntamiento nada toma por alquiler del local, vestuario, archivo y almacenes, ¿a quién pertenecen esos veinte y tantos mil duros?, a los jubilados y a varios establecimientos de beneficencia. Si los teatros quedan cerrados, ¿no es evidente que dicha cantidad no existirá, y que ni jubilados ni establecimientos de beneficencia tomarán nada? pues si esto es así, ¿cómo no ocurre gobierno, al ayuntamiento, a los actores y a los partícipes de las cargas la facilidad de un arreglo fundado en un raciocinio muy sencillo?, veinte y tantos mil duros deben pagar los teatros estando abiertos, y nada si están cerrados. Pero los teatros no pueden pagar tan enorme cantidad y permanecer cerrados. Ahora bien, ¿preferirían los partícipes no tomar nada estando cerrados los teatros, a tomar algo, rebajando la suma impuesta sobre ellos?, todo el mundo dirá que preferirán lo segundo, y este es el arreglo más sencillo y más lógico que puede ocurrir y que nos admiramos una y veinte mil veces que no haya sido propuesto por quien corresponde.

Sea pues del modo que hemos indicado o de otro cualquiera, es necesario que la autoridad municipal o la administrativa, se apresure a tomar las medidas necesarias para

empresas<sup>109</sup>, una formada por Carlos Latorre<sup>110</sup> y Antonio Guzmán<sup>111</sup>, y otra constituida por Elías Noren, Francisco Salas, Julián Romea<sup>112</sup> y el

---

que el teatro nacional se abra y para que la capital de la monarquía deje de ser la única población de importancia en España, que carece de un espectáculo que las ideas y exigencias de la época han hecho indispensable."

<sup>109</sup> En *El Entreacto* del 11 de abril de 1839, en la sección *Telégrafo literario*, se publica lo siguiente: "TEATRO DEL PRINCIPE: Albricias: ya se está formando compañía; no precisamente para ahora, sino para más adelante... cuando pase algún tiempo... Al señor Romea menor piensan contratarle para primer barba."

Y en el número siguiente (14 de abril de 1839), en la misma sección, aparece lo siguiente: "Teatro del Principe: Parece que vencidos ya todos los obstáculos que se oponían a su apertura, tendrá lugar ésta el jueves próximo 18. *La pata de cabra* y el *Arte de conspirar* serán las primeras piezas que se ejecuten. Se dispone igualmente el estreno del drama titulado *El Conde D. Julián*, del que hablamos en nuestro número primero."

<sup>110</sup> "Nació en Toro en 1799 y murió en Madrid en 1851; se cree que en su familia no hubo cómicos; pero desde niño le dominó la afición al teatro, y en 1823 se decidió e hizo su primera salida en la Corte, representando *Otelo*, en lucha con el gran recuerdo de Máiquez, y en 1832, a los nueve años de carrera, fue nombrado profesor de declamación en el Conservatorio de Madrid, creado por M<sup>a</sup> Cristina.[...] Su porte era majestuosos, su voz vibrante y muy sonora, y sus actitudes de nobilísima dignidad; todo esto le favorecía en la escena, y quizá abusó de ello". (Calvo Revilla, Luis. *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX*. Madrid, Imprenta Municipal, 1920).

<sup>111</sup> Al "olfato crítico" de Antonio Guzmán, "famoso actor cómico que hacía llorar al público en la misma obra en que venía haciéndole reír", se debe el estreno en el Teatro del Príncipe de *El Trovador* de García Gutiérrez, obra que había sido desechada, y que, sin embargo, Guzmán eligió para su beneficio. Lo más destacado de su labor, consistió en recuperar la figura del "gracioso" de nuestro teatro antiguo. (Calvo Revilla, Luis. *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX*. Madrid, Imprenta Municipal, 1920).

<sup>112</sup> Fue considerado uno de los mejores actores del siglo XIX español. Isabel II "le nombró actor de cámara, con derecho al uso de uniforme, por haber sido actor y director de un teatro que hubo sólo para recreo de la Corte, en el mismo palacio real". Calvo Revilla, Luis. *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español, Siglo XIX*. Madrid, Imprenta Municipal, 1920.



pintor y escenógrafo Francisco Lucini<sup>113</sup>, soliciten el arriendo<sup>114</sup>. El Ayuntamiento se lo concede y las compañías logran defenderse, ya que con tales cargas benéficas se hacía imposible soñar con un negocio.

La angustiosa situación económica del T. del Príncipe se agravaba, hasta que el 30 de agosto de 1847, el Ministro de la Gobernación, Antonio Benavides, presenta a la Reina para su aprobación un Real Decreto por el que se encargaba al Gobierno de la dirección, administración y

---

<sup>113</sup> Francisco Lucini nace en Reggio el 29 de agosto de 1789 y muere en Madrid el 12 de febrero de 1864. Pintor y escenógrafo. Estudió en Módena por exigencia de su familia algunos cursos de la Carrera de Derecho, pero decidió dedicarse a la escenografía trasladándose a Barcelona donde vivía su hermano José, pintor y maquinista de los teatros catalanes. En 1837 se trasladó a la Villa y Corte, donde fue "contratado por la Empresa del Teatro del Príncipe en las temporadas de 1837-38, 1839-40, fue muy celebrada y aplaudida la decoración que representaba el interior del templo de Vesta, que pintó para la función dada el día de su beneficio a últimos de la primera temporada. Dicho interior tenía cierta novedad, que le distinguía de otros semejantes, poniendo de relieve sus grandes conocimientos en perspectiva, con una coloración natural y bien graduada, logrando producir una completa ilusión, indicando con inteligencia los términos de los objetos e interponiendo con acierto el aire que les rodeaba y desvanecía, con arreglo a la distancia, consiguiendo el acuerdo y la armonía que tan difíciles son de obtener y tanto garantizan el buen efecto" Muñoz Morillejo, J. *Op. cit.* p. 106.

<sup>114</sup> La lista completa de la compañía, que se estrenó el 27 de abril de 1839 con *La Pata de cabra*, era la siguiente:

ACTORES: José García Luna y Julián Lombía, directores de escena; Pedro López, Luis Fabiani, Antonio Campos, José Pérez Pló, José Castañón, Ildefonso Zafra, Antonio Alverá, José Guzmán, Ignacio Silvestri, Angel López, José Ramírez, Lorenzo Ucelay, Joaquín Lledó, Antonio Cobos, Carlos Espontoni, Felipe Reyes.

APUNTADORES: Florentín Hernández, José Nicolau, Marcos Barón, José Ramón Zalazar, Salvador del Rey.

BAILARINES: Manuel Casas y Juan Bautista Cozer, directores de baile; Ginés Fontanellas.

PINTOR Y MAQUINISTA: Francisco Lucini

ACTRICES: Bárbara Lamadrid, Teresa Baus, Catalina Bravo, Teodora Lamadrid, María Fabiani, Concepción Lapuerta, María Vargas, María Vierge, Francisca Casanova.

BAILARINAS: Josefa Díez, Mariana del Castillo, Gertrudis Fontanellas, Rosalía Sierra.

explotación de aquel teatro "considerando su sostenimiento como obligación, por decoro nacional". Por dicho decreto, se suprimían las cargas benéficas que sufría el Teatro (artículo 32) y el Gobierno se encargaría de solicitar un crédito en las Cortes a modo de subvención (artículo 33).

La inestabilidad política hizo que Benavides saliera del Ministerio y que no pudiera llevar a la práctica el Real decreto, pero para sustituirle entró en el Gobierno Patricio de la Escosura<sup>115</sup> que, según sus propios propósitos, decidió llevar a la práctica la idea de Benavides.<sup>116</sup> Nombró Escosura un Comisario Regio que estudiase el asunto y propusiese las variantes que considerase necesarias. El desempeño de esta misión recayó en Ventura de la Vega.<sup>117</sup> El tiempo pasaba, el T. del Príncipe presentaba

---

<sup>115</sup> En realidad él es el verdadero creador del proyecto de reorganización del T. del Príncipe o Español, y del nuevo Reglamento de Teatros. Escosura, él mismo autor de dramas teatrales, era uno de los redactores del periódico creado el 4 de abril de 1839 en Madrid con el nombre de *El Entreacto*, compartiendo esta función con Juan Eugenio Hartzenbusch, Ventura de la Vega y José Zorrilla. En dicho periódico, se manifiestan opiniones que se llevarán a la práctica de forma legal posteriormente.

<sup>116</sup> Se trata de un Real Decreto inspirado en los artículos de *Entreacto*, Revista de Teatro de 1839.

<sup>117</sup> Entre los manuscritos que incluye Barbieri entre los Legajos del Ms. 14.002, aparece una interesante carta que Juan Lombía dirige a Ventura de la Vega. La transcribimos por su interés.

"Madrid, 17-IX-1847.

Querido Ventura:

Adjunto te remito mi parecer acerca de la clasificación de repertorio que creo que debe hacerse para cada uno de los Teatros de Madrid y en su consecuencia el de los de las demás Capitales en que haya más de uno de declamación. Va precedido de las principales razones en las que me fundo para que tú las medites en el concepto de que si contra ellas encuentras otras más plausibles, me verás ceder al convencimiento que me inspiren, porque no llevo, ni he llevado nunca otra mira en esto que el bien del arte; y porque ahora a ese interés de que no puedo prescindir, se une el de que eres tú el que está encargado de reformar el decreto que ha de hacer bien al Teatro que lo sabe todo el mundo y que por

---

consiguiente serás tú quien se vea elogiado o atacado por la opinión pública si lo haces bien o mal.

Aun cuando no lo necesites, no está demás el recordarte que atiendas bien al oír un consejo si la persona que te lo da puede llevar en ello alguna mira interesada, abrigar alguna pasión, o alguna preocupación tenaz. Te digo esto porque ya se murmuraba antes de ayer y ayer (y reserva estas advertencias) que Olona y Máiquez te aconsejaban en la Reforma de los Teatros, lo cual horripila a los autores que saben muy bien, incluso yo, que esos señores han hecho mucho daño a los teatros de que han sido empresarios, degradando los sueldos de los actores en algunos días de la semana, dando en otras menos sueldos, en otras nada, haciendo rifas, corriendo novillos en la escena e introduciendo otras fechorías de este jaez, que ahora mismo repiten como pueden en Madrid, reduciendo el T. del Instituto a Teatro andaluz del peor género, e introduciendo por protagonistas siempre truhanes, toreros, gente de baja ralea y remedando hasta la plaza de toros en la escena.

Yo no creí lo que se murmuraba, porque sabía que Olona y Máiquez no aspiraban a ser empresarios en las provincias sino en el caso de no poder serlo en Madrid, donde quieren tomar los teatros 2º y 3º de declamación, los cuales deben de haber pedido el mismo día que salió el Decreto aunque bajo diversos nombres porque a mí mismo me lo dijeron ya hace días; y prescindiendo de que hecha la reforma, los teatros de Madrid deben aspirar a tener empresas de verdaderas garantías para el decoro del arte, advierto que el proyecto que leíste anoche acumula todos los elementos de vida para una empresa en el segundo teatro y que si a esto se reuniese el darlo con tan pobres garantías como se piden, a personas que nada poseen, ni tienen otras circunstancias necesarias además de lo perjudicial que pudiera ser, vendría la reforma a ser para el que alcanza esa ganga; me pareció que algo comprendiste de ese riesgo cuando te fijaste con resolución en que no se diera ningún teatro por más de un año y esto me dio esperanzas de que antes que el proyecto salga de tus manos pondrás remedio a lo que creas que lo necesita.

Es preciso también que reflexiones que el mal principal para el arte y para las empresas en Madrid y en las grandes capitales, es el no tener esas diferencias en sus explotaciones: es un sueño pensar que en Madrid mismo, haya dos compañías con derecho a explotar los géneros mejores: esto no servirá más que para ver siempre mal ejecutadas las buenas obras que necesitan para acreditarse de un esmerado desempeño. Ten presente también que si en el segundo teatro acumulas todos los géneros populares,

una situación cada vez más angustiosa y cuando Ventura se decidió finalmente a presentar el resultado de su estudio, cambió el Ministerio, entrando a sustituir a Escosura el Conde de San Luis. El Ministro nombró una Junta que debía proponer las modificaciones que juzgase convenientes en el decreto del 30 de agosto de 1847. Uno de los manuscritos que aparecen en el Legado Barbieri<sup>118</sup>, es precisamente, este reglamento que se redacta en el 47 y las sucesivas actas de una Junta de Teatros que se propone corregirlo, y que remite al Conde de San Luis el documento definitivo en 1848. La Junta estaba constituida de nuevo por designación

---

toda la mina de las traducciones y todo aquello en fin que puede dar dinerito, tú mismo te atas las manos y mientas acudirá el público en tropel al segundo teatro, el T. Español lo tendrás desierto, y ante el público, el Teatro más concurrido si no es el más bueno es el mejor administrado y se atribuirá a falta tuya el mal resultado; el Gobierno verá un déficit enorme y tal vez se acabe el Teatro Español nada más nacer. Ten presente que al formarse ese Teatro, normal es, cuando menos, pensar en obtener recursos y atraer concurrencia; ten presente por fin, que al paso que debes en el decreto hacer ver una decidida pretensión a las obras originales, sería una imprudencia la completa exclusión de las traducidas, exclusión que no la tiene el Teatro Francés, contando con su larga existencia, y tiene mucho de arrogante esta exclusión repentina del primer teatro en un país que hace medio siglo vive principalmente de traducciones.

Por último, Ventura: vas a corregir lo mucho que tiene de defectuoso el decreto de Benavides; tienes y con razón, una gran opinión de inteligente en la materia; si quieres conservarla y acrecentarla al hacer la reforma, mira sólo por el arte, y después por el Teatro que vas a regir, no sea que te suicides. División de géneros tal cómo debe hacerse; garantía a las empresas, pero que éstas las den a su vez en Madrid de consideración, pretensión a los autores, protección a los actores, lo menos que pueda dejarse a la arbitrariedad de las autoridades, en cuanto sea compatible con el buen orden; recursos pecuniarios al teatro Español; pero también recursos de explotación y sobre todo que no se ahogue ningún otro teatro. Te doy estos consejos aunque no los necesites, porque deseo que en esta ocasión muestres lo que sabes.

Tuyo:

Lombía."

<sup>118</sup> Mss. 14.002 del *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional

regia<sup>119</sup>, y esta vez la componían: Patricio de la Escosura, Antonio Gil de Zárate, Juan Nicasio Gallego, Manuel Bretón de los Herreros, Ramón Mesonero Romanos, José Zorrilla, Andrés Borrego, Fernando Corradi, Buenaventura Carlos Aribau, Agustín Azcona, Antonio de Guzmán, José García Luna, Julián Romea, Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Francisco Salas, Ventura de la Vega, Carlos Latorre, Salvador Valdés, y Juan Lombía.

La Junta se reúne por primera vez<sup>120</sup> el 3 de febrero de 1848 a la una de la tarde y comienza a revisar el Reglamento artículo por artículo.

---

<sup>119</sup> Barbieri reúne entre los documentos de este Mss 14.022, las cartas de designación que utilizaba la Reina. Así aparece la designación de la Junta:

"Madrid, 1847.

"Para componer la Junta Superior Consultiva de los Teatros del Reino, creada por un Real Decreto de esta fecha, vengo en nombrar además del Director de la Sección de Gobierno del Ministerio de la Gobernación y del Comisario Regio del Teatro Real Español y del Director General de Instrucción pública, que son vocales natos de la misma, a D. Juan Nicasio Gallego, D. Ramón de Mesonero Romanos, individuos de la Real Academia Española, a D. Antonio Benavides y Antonio Cabanilles, como individuos de la Real Academia de la Historia y a D. Manuel Bretón de los Herreros y D. Juan Eugenio Hartzenbusch como escritores; a D. Andrés Borrego y D. Fernando Corradi como escritores públicos y a D. Buenaventura Carlos Aribau. Dado en Palacio, (etc.)"

Además de estos documentos, aparecen cartas del Ministro y el Comisario Regio a la Reina (1847) para que se modifiquen algunas cuestiones sobre el Reglamento de Teatros que se ha aprobado el 30 de agosto de 1847. Aparecen todas las sugerencias de diversos autores, actores, escritores... hechas al Comisario Regio para modificar el Reglamento, etc.

<sup>120</sup> Barbieri incluye la convocatoria de la Junta de Teatros del Reino para el 3 de febrero de 1848 a la 1 de la tarde. Se convoca a: Patricio de la Escosura, Antonio Gil de Zárate, Juan Nicasio Gallego, Manuel Bretón de los Herreros, Ramón Mesonero Romanos, José

Barbieri incluye las actas de las reuniones celebradas el 3 -II-1848; el 8-II-1848; el 20-XI-1848; el 21-XI-1848; el 25-XI-1848; el 29-XI-1848; el 2-XII-1848; el 6-XII-1848; el 13-XII-1848; y el 16-XII-1848. Transcribimos una de ellas, e incluimos el resto en el Apéndice documental de esta tesis:

"Sesión del día 20-XI-1848.

Reunidos los señores que al margen se expresan (Presidente, Bretón, Romea, Guzmán, Luna, Latorre, Saldoni, Salas, Basili, Vega, Secretario), manifestó el Sr. Presidente que la comisión designada por él, en virtud de la autorización que le dio la Junta ya compuesta de los Srs. Escosura, Mesonero, Zorrilla, Romea, Basili con S. E. y el Secretario, iba a dar cuenta del proyecto de Reglamento General de los Teatros del Reino que había formado. Leído dicho discurso, se acordó pasar a la discusión por artículos. El primero fue aprobado. Al segundo, propuso el señor Salas una adición reducida a que se añadieran al número de los vocales del Consejo de Teatros, dos actores líricos. Otra la hizo el Sr. Latorre para que se añadiera igualmente al Vice-protector del Conservatorio de Música y Declamación. La Junta aprobó ésta última, y en cuanto a la primera, acordó que se añadiera

---

Zorrilla, Andrés Borrego, Fernando Corradi, Buenaventura Carlos Aribau, Agustín Azcona, Antonio de Guzmán, José García Luna, Julián Romea, Juan Lombía, Baltasar Saldoni, Francisco Salas, Carlos Latorre y Salvador Valdés, toda la Junta para la primera reunión.

Posteriormente, el Presidente de la Junta remite una carta a S. M. en la que dice:

"Tengo el honor de participar a V. E. que en el día de hoy (3-II-1848) se ha intitulado bajo la presidencia del Ex. Sr. D. Antonio Benavides, la Junta creada por el Real Decreto del 14 de enero para la Reforma y arreglo del Teatro Español, a cuya tarea se dedicará con la urgencia que se le recomienda, tomando en cuenta los antecedentes que V. E. se ha servido remitirme."

uno. Con estas dos adiciones se aprobó el artículo segundo y se levantó la sesión que certifico"<sup>121</sup>

Esta era la marcha de los trabajos de la Junta que, simultáneamente iba remitiendo informes al Ministro de la Gobernación, en los que le hacía partícipe de las determinaciones adoptadas y de las reformas que va experimentando el reglamento. Adjuntamos los fragmentos más significativos de una carta dirigida al Ministro de la Gobernación el 27-XII-1848 con algunas conclusiones de la Junta de Teatros:

"[...] además no dejará de ofrecer un espectáculo satisfactorio para España el que en ella haya calma y espacio para ocuparse tranquilamente en el fomento y mejora de las artes y las letras, cuando en el resto de Europa se las ve casi desaparecer ante el rugido de las revoluciones y el estrépito de las armas.

Por todas estas razones, pues se apresura a presentar a V. E. la parte más urgente de su trabajo, confiada en que verá en ello una prueba del celo que la anima para cooperar a la pronta industria que es hoy la primera necesidad intelectual de las naciones cultas".

"[...] La organización que se le da [a la censura] es la que ofrece mayores garantías de acierto; a saber: la censura central para todo el Reino, ejercida en Madrid bajo la inmediata dependencia y vigilancia del Ministro de la Gobernación, por una Junta de cinco individuos, nombrados por el mismo. Así, partiendo la acción de un sólo punto, se evitará la anomalía de que se prohíban en un pueblo o provincia obras que en otro se permiten, y podrá el Gobierno acomodar todos los espectáculos escénicos del reino al espíritu y tendencias que le convenga dar según el estado de los tiempos a las doctrinas sociales y políticas que se esparcen por la vía de las representaciones teatrales".

"[...] Refiérese el capítulo sexto a los teatros de Madrid. En él se crea un teatro Español, sostenido y administrado por el Gobierno, y se asignan a la capital cuatro teatros de número, a saber: dos de declamación, que se dividirán entre sí los dos géneros que esencialmente existen en literatura (trágico y cómico); y dos líricos, uno español y otro italiano, haciendo las concesiones posibles a fin de que faciliten que llegue a crearse la ópera española."

---

<sup>121</sup> Legado Barbieri, Ms 14.002. Biblioteca Nacional.

"[...]La reforma, por ahora se aplica únicamente en toda su extensión a los teatros de Madrid, que han de ser siempre la norma y modelo de los demás".<sup>122</sup>

Terminados los trabajos de la Junta, el Ministro expidió un Real Decreto el 7 de febrero de 1849, organizando los Teatros del Reino, y otro, con la misma fecha, que aprobaba un reglamento para el teatro Español (del Príncipe). Por el primer decreto se creaba una Junta Consultiva de teatros y otra de censura; se establecían los derechos y obligaciones de los autores dramáticos, de los empresarios y de los actores, y además de otras disposiciones, se hacía una clasificación de teatros, determinando que en Madrid no hubiera más que cuatro, además del Español, que eran: el Teatro del Drama, el Teatro de la Comedia, el Teatro Lírico Español y, el Teatro Lírico Italiano

Así se llamó *T. del Drama* al de la Cruz, *de la Comedia* al del Instituto, con otra parte en el de Variedades que se llamó *Supernumerario de la Comedia*. No habiéndose desarrollado todavía con fuerza la zarzuela, y no contando la ópera española con un repertorio con categoría suficiente para dedicarle un teatro, las clases lírico español e italiano, se refundieron en una general, *ópera*, que definía la función del T. del Circo. El mismo decreto atiende también al tipo de obras que deberán de ser representadas en cada uno de ellos (Artículos 37 y 38). Prescindiendo de que la comedia de magia hubiera debido proscribirse del T. del Drama, por tener sobre ella indiscutible derecho el T. de la Comedia, el criterio de separar radicalmente estos dos géneros no habla muy en favor de la Junta que aconsejó al Ministro la Reforma; así es que censuró el capricho de obligar a las empresas a no representar sino un género determinado cuando la combinación de ambos ha sido en todas las épocas aliciente para conseguir buenas entradas. El segundo decreto comprendía el Reglamento del nuevo Teatro Español. Igualmente, mediante un decreto del 6 de abril, se expidió una Real Orden clasificando los teatros del Reino en tres órdenes diferentes, y señalando la contribución que correspondería a cada uno de ellos. Este Reglamento tuvo especial trascendencia en el desarrollo de las artes escénicas de nuestro país<sup>123</sup>.

---

<sup>122</sup> Legado Barbieri, Ms. 14.002. Biblioteca Nacional.

<sup>123</sup> Una selección de los artículos más significativos aparece en el apéndice de Documentación teatral.



A pesar de todas las reformas, las obras que se representaban en el Príncipe se estrellaron contra la apatía del público, debido por una parte, a la falta de novedad, ya que eran obras que el público sabía de memoria, y por otra a la inmensa competencia de los demás teatros: "en el de Variedades<sup>124</sup> la zarzuela *El duende* había obtenido un inmenso éxito; en el Circo la Fuoco causaba las delicias de los espectadores; en el Instituto la Pepa Vargas tenía subyugado al público, y para colmo de contrariedades, apareció en el de la Cruz una nueva bailarina que en muy pocas noches logró formar un nuevo partido: Manuela Perea, conocida como *la Nena*. Esta competencia terrible no la habían previsto ni Patricio de la Escosura en sus artículos de *El Entreacto* en 1839, ni don Antonio Benavides en su Real Decreto del 47, ni el Conde de San Luis en su reforma"<sup>125</sup>.

En 1853 la Reina Isabel II designa una nueva Junta, denominada ahora Junta Consultiva de Teatro, para que redacte un nuevo reglamento teatral. La Junta estará formada por: Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Rodríguez Rubí, Alvarez, Antonio Gutiérrez<sup>126</sup>, Cañete, Sanz, Estrella Díaz, y Valladares.

Desde el Ministerio de la Gobernación<sup>127</sup> se dirige al Presidente de la Junta Consultiva de Teatros<sup>128</sup> la siguiente misiva:

---

<sup>124</sup> Aunque no había un teatro destinado al género lírico español, como preceptuaba el Real decreto, éste autorizaba, por su artículo 46 a la empresa de la Comedia a dar representaciones de zarzuela.

<sup>125</sup> Díaz de Escovar/Lasso de la Vega: *Historia del Teatro Español*, Vol. II, pág. 39, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924.

<sup>126</sup> "(...) Y en casa puede ver usted a una notabilidad, un chico poeta de mi pueblo, Chiclana, que aunque soldado de la última quinta, hace versos como los ángeles; sólo que es tan corto de genio tan para poco que cuesta Dios y ayuda hacerle leer lo que escribe. Se llama Antonio Gutiérrez, y ha compuesto un dramita que se titula *El trovador*, o cosa así, y en casa nos ha parecido bueno, que yo mismo he llevado a Guzmán para que lo lea, a ver si a él o a Carlos Latorre le da la ventolera de representarlo. (...) No les falta más que apoyo y protección, y aquí, ya se sabe, no la hay más que para los necios enfatuados." Pérez Galdós, *Mendizábal, Episodios Nacionales*, Madrid, Alianza, 1977.

<sup>127</sup> Era Ministro de la Gobernación Manuel Bertrán de Lis

<sup>128</sup> En *La Gaceta de Madrid* se publica el 1 de agosto de 1852 que "se ha creado la Junta Consultiva de Teatros, dirigida por Ventura de la Vega."

"Exmo. Sr.:

La Reina, a fin de que principie desde luego a funcionar la Junta Consultiva de Teatros, establecida por el Real Decreto orgánico de ayer, se ha servido en nombrar vocal de la misma a D. Manuel Bretón de los Herreros, D. Juan Eugenio Hartzenbusch, D. Antonio García Gutiérrez, D. Rafael M<sup>a</sup> Baralt, D. Luis Valladares y Garriga, D. Eulogio Florentino Sanz, reservándose completar oportunamente el número que fija el artículo 94 de dicho Real Decreto, siendo además su voluntad que por ahora haga las veces de Secretario el citado D. Luis Valladares. De Real Orden lo comunica a V. E. para los efectos correspondientes. Dios guarde a V. E. muchos años. Real Sitio de San Ildefonso, 29-VII-1852".

Las designaciones para formar parte de la Junta continúan siendo regias, así entre los documentos conservados por Barbieri aparecen los nombramientos como vocales de Tomás Rodríguez Rubí el 9 de enero de 1853 con un sueldo de 30.000 reales anuales; de Eulogio Florentino Sanz el 10 de junio de 1853; de Ceferino Suárez Bravo el 10 de junio de 1853 con 12.000 reales anuales; y de Antonio Hurtado el 26 de agosto de 1853 con 12.000 reales anuales<sup>129</sup>

Cuando se publica el Decreto orgánico de teatros el 31 de julio de 1853 la Reina decide que ha finalizado la función de la Junta y remite a su Presidente la siguiente carta:

"Exmo Sr. Ventura de la Vega:

Habiéndose publicado el Real Decreto orgánico de Teatros, la Reina se ha servido disponer que cese desde este día

---

<sup>129</sup> Como se puede observar, en el Reglamento se especifica perfectamente que el número de miembros de la Junta "no podrá exceder de diez"; que "los individuos recibirán una retribución proporcionada a sus méritos y circunstancias", y "que esta plaza es incompatible con otro empleo que no sea científico o literario. El que se halle en este caso, optará por uno de los dos sueldos que le correspondan."

la Comisión que para proponer las bases del mismo se nombró por Real Orden del 29 de mayo último, y de que V. E. presidente, siendo la voluntad de S. M. que dé V. E. en su Real nombre las gracias a todos los individuos de ella por el celo, inteligencia y actividad que han desplegado en el desempeño de su importante cometido. De Real Orden lo comunico a V. E. para los efectos correspondiente.

Real Sitio de San Ildefonso. 31-VI-1852".

Se cesa a la Junta Consultiva en Junio y el 31-VII-1852<sup>130</sup> sale el borrador del *Decreto Orgánico de Teatros* <sup>131</sup> Este Reglamento, dictado por Real Decreto del 28 de julio de 1853, regirá la vida teatral española hasta la Revolución "Gloriosa" del 68.

### 2.3. De la Propiedad Dramática y La censura

Tras la promulgación del Reglamento de teatros de 1810, se formó un "Comisión encargada de examinar todas las obras dramáticas originales o traducidas de que haya de componerse el repertorio"<sup>132</sup> Quizá fuera consecuencia de la mucha carga de trabajo que soportaban los directores eligiendo y leyendo las obras. Como el mismo Isidoro Máiquez expresa en una carta dirigida al Marqués de Montehermoso: "... Para poder dar cumplimiento en la orden de V. E. sobre elecciones de piezas que deben ser excluidas de este coliseo en mi cargo, es indispensable emplear muchos días, por ser un trabajo ímprobo al que no me da lugar la incesante asistencia a ensayos y demás [...] Las obras son corregidas,

---

<sup>130</sup> En esa misma fecha el Ministro de la Gobernación (M. Bertrán de Lis), publica la noticia en *La Gaceta de Madrid*, afirmando que se suspende el efecto del decreto aprobado el 7 de febrero de 1849, y se comenta que "la Junta Consultiva está redactando otro decreto que se le presentará a la Reina".

<sup>131</sup> *Gaceta de Madrid*, 31-VII-1852. El Reglamento aparece en el apéndice de Documentación teatral.

<sup>132</sup> Enero de 1811. A. G. P. Gobierno Intruso. Caja 77/1

actualizadas y arregladas al gusto del día"<sup>133</sup>. Continúa diciendo que se actualizaban las obras "dando retoques", algo que en aquel momento era absolutamente normal. Posteriormente se crea la figura del Censor que sustituiría a la comisión. José Bonaparte comenzaba así un decreto que se desarrolla en 13 puntos: "Oído el informe de nuestro Ministro del Interior hemos decretado y decretamos lo siguiente: 1. Habrá un censor de los teatros públicos del reino [...] en cuyo empeño fiamos los adelantamientos del arte dramático que tanto interesa a la corrección de las costumbres y a la instrucción pública"<sup>134</sup>. Esta figura no sería gravosa a los teatros, pero sin su aprobación no se podría representar ninguna obra; ejercía la censura moral y política; supervisaba los ingresos; elegía el repertorio, y podría publicar las que estimase de interés; las piezas antiguas corregidas no podrían representarse en su forma original; podría prohibir las que no considerase convenientes; haría imprimir un catálogo anual con la piezas de representaciones y música que se fueran a ejecutar durante el año en los teatros del reino; no se representarían más obras que las de dicho catálogo, ninguna compañía podría comenzar su temporada sin exhibir anticipadamente el repertorio de sus obras; el censor gozaría de un luneto gratis para asistir a los teatros.

Ante esta situación, debemos admitir que aunque el corto reinado de José Bonaparte estaba precedido por la aparente conquista de libertades propiciada por la Revolución Francesa, cuando el Rey José llega a España, manifiesta una actitud en clara contradicción con ello: nos encontramos en el momento álgido del Imperio y la libertad artística ha sido coartada por la centralización tiránica de las artes establecida por Napoleón, cuya administración acoge bajo su tutela sólo aquellas manifestaciones artísticas que considera bienes públicos.

Será necesario esperar a la época de las revoluciones liberales para que se modifiquen sensiblemente las condiciones de la producción literaria, haciendo surgir un tipo nuevo de escritor que, por vez primera, puede llegar a independizarse económicamente del mecenazgo de los poderosos, adquiriendo con ello tanta libertad como las leyes le permitan. Aunque no todos los autores alcancen la situación a la que aspiran, la pluma se

---

<sup>133</sup> 13 de septiembre de 1810. Carta de Isidoro Máiquez al Marqués de Montehermoso. A. G. P. Gobierno Intruso Caja 77/1.

<sup>134</sup> 1810. A. G. P. Gobierno Intruso. Caja 77/1.

convertirá en importante fuente de ingresos que, en muchos casos, proceden de una actividad complementaria de creador y periodista. En la época precedente, la protección a la propiedad literaria se llevaba a cabo mediante el reconocimiento de un privilegio exclusivo del autor para editar su obra, sin que apenas existiese la regulación complementaria necesaria para imponer aquel derecho. Las Cortes de Cádiz reconocieron al autor la facultad de editar libremente su obra y sus herederos durante diez años después de su muerte, considerando como usurpación de la propiedad ajena cualquiera edición fraudulenta.<sup>135</sup> El 16 de abril de 1839 se publica en la *Gaceta de Madrid* una Real orden<sup>136</sup> acerca de propiedad

---

<sup>135</sup> Decreto del 10 de junio de 1812.

<sup>136</sup> En *El Entreacto* del 18 de abril de 1839 aparece la Real orden:

"Hemos leído con placer en la *Gaceta* del martes una real orden acerca de propiedad literaria con respecto a las obras dramáticas. Ya era tiempo de que empezase a respetarse la facultad del pensamiento; de que sepa España que el talento es algo, y que son una propiedad sagrada todas sus producciones, y dignos de castigo los que la atropellen sin miramiento, monopolizando vergonzosamente con obras ajenas.

Por parecernos propia de nuestro objeto, la copiamos a continuación:

#### MINISTERIO DE LA GOBERNACION DE LA PENINSULA

##### Cuarta sección=Circular

Don Manuel Delgado, en representación de los escritores dramáticos de esta corte, ha acudido a S. M. la Reina Gobernadores, haciendo presente que muchos empresarios y compañías cómicas desentendiéndose de lo prevenido en Real orden del 5 de mayo de 1837, ejecutan en sus teatros las obras de aquellos, sin que preceda el consentimiento de los mismo atropellando así el derecho de propiedad que aquella disposición mandó respetar, como reconocido y consagrado en nuestras leyes. Enterada S. M. y considerando que las glorias literarias de la nación están interesadas en que se afiance cada vez más un derecho tan legítimo, y a fin de que los efectos de la mencionada real orden no sean ilusorios, mientras una ley arregle todo lo concerniente a la propiedad literaria y artística en sus diferentes ramos, se ha servido mandar que se observen las disposiciones siguientes:

literaria con respecto a las obras dramáticas (la primera de este género se había publicado el 5 de mayo de 1837, pero las compañías no la llevaban a la práctica). En 1843 se extendió a los traductores el derecho a la propiedad literaria de sus versiones, y en junio de 1847 se promulgó la ley que rigió hasta 1879<sup>137</sup>, que constituye la primera regulación sistemática de los derechos de autor. En dicha reglamentación, los derechos se extendieron hasta cincuenta años después de la muerte, a excepción de los discursos, y de las obras de teatro, en que el plazo era de 25 años. En las disposiciones generales, el Gobierno se comprometía a

- 
- 1º. Los jefes políticos y alcaldes constitucionales de los pueblos donde hubiere teatro, vigilarán muy particularmente sobre la observancia de la real orden del 5 de mayo de 1837, siendo responsables de su exacto cumplimiento.
  - 2º. A este efecto mandarán a los censores nombrados para examinar las obras dramáticas no den pase a ninguna que no vaya acompañada de un documento que acredite que el autor o su apoderado ha concedido el correspondiente permiso para ser puesta en escena por el empresario o compañía que lo solicita, debiéndose expresar esta circunstancia en la censura.
  - 3º. Los jefes políticos y alcaldes mandarán suspender inmediatamente la representación anunciada de toda la obra dramática, siempre que el autor de ella o su apoderado se les presentase oportunamente en queja por no haberse obtenido el indicado permiso, y aun sin necesidad de queja, ejecutarán lo mismo si les constare que semejante permiso no existe.
  - 4º. Las mismas autoridades procederán con arreglo a las leyes contra los empresarios y directores o autores de compañías cómicas que falten a lo prevenido en la mencionada real orden del 5 de mayo, o que para eludirla, igualmente que las disposiciones contenidas en la presente circular, alteren en los anuncios los títulos de las obras dramáticas.

De real orden lo comunico a V. S. para su inteligencia y efectos correspondientes. Dios guarde a V. S. muchos años. Madrid, 8 de abril de 1839."

<sup>137</sup> El 10 de enero de 1879 se dicta una Ley moderna sobre la Propiedad Intelectual. (Arimón, S/ García Góngora, A. *El código del teatro*. Madrid, Centro de Publicaciones Jurídicas. p. 20)

establecer convenios internacionales que protegiesen a los autores españoles, promesa que cumplió a partir de 1835 suscribiendo los correspondientes tratados con Francia, Inglaterra, Bélgica, Cerdeña, Portugal y Holanda. Todo este nuevo entramado legal favorece aún más la entrada de obras extranjeras en nuestro teatro, que "desde hace medio siglo vive principalmente de traducciones"<sup>138</sup>. No obstante, la independencia económica, aún relativa, favorece la literatura, cuyas manifestaciones dependerán en lo sucesivo de la tolerancia legal reconocida a los autores.

Tras el reinado de Fernando VII existió un régimen de libertad de imprenta, aunque en realidad durante muchos años del reinado de Isabel II pervivió la censura previa para determinadas producciones literarias, entre las que destacan la novela y el teatro. El furor romántico, que se establece claramente en nuestro país a partir de 1832 con el retorno de los exiliados, tiene clara relación con el decreto que liberó de censura la producción literaria<sup>139</sup> (4-I-1834) y el decreto reformador de la ley de prensa que siguió al retorno de los moderados al poder. Si añadimos a esto que una ley del 7 de febrero de 1849 restableció la censura previa para las obras de teatro, poniendo a los censores en dependencia directa del Gobernador civil de Madrid, y que en abril de 1852 se extendió la medida a la novela<sup>140</sup>, podemos comprender el carácter limitado de tal régimen liberal. Desde dicho Real Decreto, aprobado el 7 de febrero de 1849, se erigió una Junta Censoria formada por el "Director del Gobierno, el Presidente de la Gobernación, el Gobernador de Madrid, el

---

<sup>138</sup> Lombía, en la carta que dirige a Vega y que ha sido transcrita anteriormente.

<sup>139</sup> En la Revista *El Entreacto*, en dos números del año 1840, se publican dos artículos sobre la censura todavía en curso legal en La Habana, que han sido escritos por J. M. de Andueza. El primero de ellos comienza con las siguientes palabras: "Ridículo parece que habiendo felizmente desaparecido hace tiempo de entre nosotros ésta y otras plagas torcedoras de la imaginación, grillos del entendimiento, dediquemos un artículo en *El Entreacto* a la muerta censura dramática: pero no lo extrañen nuestros suscriptores, pues todavía ejerce en La Habana..."

<sup>140</sup> Aparece en esta fecha un censor de novela, que a partir de 1856 será auxiliado por un fiscal especial para el examen de las novelas que se publican por medio de la prensa. El propio Clarín afirma que "el glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la revolución de 1868."

Jefe Superior de Policía, un miembro de la Real Academia Española, un miembro de la Real Academia de la Historia, y el Secretario del Gobierno provincial"<sup>141</sup>.

En ese mismo año el Gobierno presenta un proyecto para elaborar un decreto sobre la creación de Censores que propongan a la Autoridad la orden de censura<sup>142</sup>; y, por fin, el 11 de marzo de 1852, se presenta el Real Decreto sobre la Censura en los Teatros<sup>143</sup>, que transcribimos a continuación, por su trascendental importancia para el desarrollo escénico del XIX:

"Atendiendo a las consideraciones que me ha presentado Mi Ministro de la Gobernación sobre la necesidad de modificar las disposiciones legales del decreto del 7 de febrero de 1849 relativas a la censura de las composiciones dramáticas, he tenido en mandar lo siguiente:

Artículo 1º. Para la censura moral<sup>144</sup> y política de las producciones dramáticas y argumento de los bailes y demás espectáculos

---

<sup>141</sup> *La Gaceta de Madrid*, Madrid, 11-III-1852.

<sup>142</sup> *La Gaceta de Madrid*, Madrid, 25-II-1852.

<sup>143</sup> *La Gaceta de Madrid*, Madrid, 11-III-1852

<sup>144</sup> La censura moralizante ha estado presente siempre en los escenarios españoles; a propósito de la tonadilla, es interesante comentar una carta que escribió Iriarte a su amigo Enrique Ramos, militar y académico de la Española, que a la sazón se hallaba en París. En ella, refiriéndose a un suceso que había causado sensación en Madrid, y que había llegado hasta París, decía: "Satisfago a la especie que Vm. me apunta sobre haberse equivocado don Ramón de la Cruz, yéndose a la cárcel en lugar de irse a su casa. El que se ha equivocado es el que contó por allá la noticia; porque lo cierto del caso es que un tonadillero nombrado don Pablo Esteve ha estado preso por haber hecho una tonadilla en que algunos maliciosos creyeron se censuraba a dos damas de elevada clase; otros autores aseguran que el tonadillero está inocente y la verdad la saben Dios y su Madre Santísima; que acá no nos toca averiguar vidas ajenas, como discretamente lo observó Sancho Panza en uno de los coloquios que cuentan tuvo con su amo". Díaz de Escobar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1924. Cotarelo, habla también de esta noticia en su libro *Iriarte y su época*, Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas, Madrid, 1897.



escénicos que hayan de representarse en todos los teatros del reino, habrá en Madrid 4 censores nombrados por Real orden por conducto del Ministro de la Gobernación. Este número podrá aumentarse según lo reclamen las necesidades del servicio.

Artículo 2º. El cargo de Censor de Teatros es honorífico y gratuito.

Artículo 3º. Los censores se entenderán directamente en el ejercicio de su cargo con el Gobernador de la provincia de Madrid.

Artículo 4º. Cuando los autores dramáticos o las empresas teatrales en su caso, hayan de someter a la censura una producción cualquiera, remitirán dos ejemplares de ella al expresado Gobernador y éste lo pasará al Censor a quien por turno corresponda.

Examinada que sea la obra, el Gobernador devolverá al interesado uno de los dos ejemplares rubricado en todos sus folios por el censor, concediendo o denegando su permiso para la representación o señalando las modificaciones con que ésta pueda verificarse. El segundo ejemplar, unido a la calificación del censor y rubricado por éste en su primera y última hoja, se conservará en el Archivo del Gobierno de Provincias.

Artículo 5º. No deberá exceder de un mes contando desde el día de la presentación de la obra en el Gobierno de la provincia de Madrid, el tiempo que transcurra hasta la devolución de la misma al interesado con el resultado de la censura.

Artículo 6º. En el caso de ser la resolución negativa o de imponerse en ella modificaciones con las cuales el autor o empresario no se conformaren, podrá el interesado apelar este primer fallo a una Junta, que se compondrá de los cuatro censores presididos por el Gobernador, a la cual asistirá aquél para dar sus explicaciones. Hará de secretario de dicha Junta el que lo sea del Gobierno provincial. La resolución que dictase el Gobernador, después de tomar en consideración esta segunda censura, será definitiva, debiendo aquella recaer dentro de un mes, contado desde la fecha de la apelación.

Artículo 7º. Se publicarán mensualmente en la parte oficial de *La Gaceta de Madrid* los títulos de las obras aprobadas por la censura de Teatros.

Artículo 8º. En la Secretaría del Gobierno de la Provincia de Madrid, se llevará un registro rubricado en todos sus folios por el secretario, en el cual habrá de constar, por su orden, la entrada y salida de todas las obras presentadas a censura juntamente con la calificación que cada una hubiese merecido.

Artículo 9º. Los Gobernadores de las demás provincias, y en su caso los Alcaldes de los pueblos, cuidarán de que en sus respectivas jurisdicciones no se ponga en escena obra alguna que no hubiese sido aprobada por la censura.

Artículo 10º. Cuando por circunstancias especiales no considerasen dichas autoridades oportuna la representación de una obra ya aprobada, podrán acordar su suspensión, participando con las razones en que se hubiesen fundado, al Gobierno para que éste acuerde lo que más convenga.

Artículo 11º. Los censores concurrirán con la oportunidad y frecuencia que les convenga a las representaciones escénicas de los teatros y vigilarán la ejecución de las obras dramáticas a fin de que no se alteren los textos aprobados ni se consientan palabras o acciones que ofendan a la moralidad ni al decoro público. Para ello, habiéndose suprimido en estos espectáculos la presidencia<sup>145</sup> que

---

<sup>145</sup> La presidencia de la autoridad en los espectáculos públicos tenía su precedente en una Real orden del 14 de febrero de 1818, en que se previno que los capitanes generales y presidente de las Cancillerías y Audiencias continuasen disfrutando, sin interés, el palco de distinción en los teatros de los pueblos de su residencia. Por otra Real orden del 10 de octubre de 1851 se suprimió la presidencia de la autoridad en toda clase de representaciones teatral, pero durante el ministerio del Conde de San Luis se restableció esta presidencia por Real orden del 15 de marzo de 1854. Otra Real orden del 1 de octubre de 1867 se dispuso como solución a un incidente que había tenido lugar en

ocupaba siempre uno de los palcos, cuyo beneficio ha refluído en favor de las empresas, tendrán éstas la obligación de remitir todos los días de función a la Junta de censores un asiento de los de primera clase que hubiese en sus respectivos teatros.

Artículo 12º. Quedan denegadas todas las demás disposiciones que se hubieren dictado hasta aquí para la censura moral y política de las producciones dramáticas a que se refiere este decreto, y no estuvieren conformes con las que por el mismo se establecen.

Madrid, 25-II-1852".

---

provincias, por el cual "cuando una autoridad o jefe militar debía presidir una función, de cualquier especie que fuera, se la esperase para dar principio al acto, aunque hubiere pasado la hora señalada." Por fin la Revolución del 68 terminó con una costumbre que ya tenía estado legal, pero que parecía contraria al "moderno espíritu liberal."

## CAPITULO 3

# EL TEATRO ESPAÑOL DECIMONONICO

### 1. EL CONTEXTO ESCÉNICO, 1800-1830: RESPUESTA ESCÉNICA A UN CAMBIO IDEOLÓGICO.

El nuevo siglo, ve la luz bajo los desconcertantes signos de la contradicción: razón y pasión se dan la mano en la que resultará ser una de las centurias más apasionantes de la vida y la cultura españolas. "El tránsito de la situación de aislamiento que domina el reinado de Fernando VII<sup>1</sup>, a la libertad de expresión que define el reinado de Isabel II<sup>2</sup> se produjo a lo largo del lustro que comienza con el nombramiento de M<sup>a</sup> Cristina como regente<sup>3</sup>, al que siguieron la apertura de las Universidades, la amnistía de los delitos políticos y una mayor tolerancia editorial, que elevó a once los seis periódicos<sup>4</sup> que se publicaban en Madrid"<sup>5</sup>. Cuando

---

<sup>1</sup> La fecha inicial en la que Carlos IV abdica en favor de su hijo Fernando VII es 17 de marzo de 1808, pero consideramos el reinado a partir del momento en el que regresa de su obligado exilio francés, desde 1814 hasta 1833.

<sup>2</sup> El reinado de Isabel II se extiende entre 1843 y 1868.

<sup>3</sup> La regencia de M<sup>a</sup> Cristina se extiende entre el 29 de septiembre de 1833 y el 10 de mayo de 1841, fecha en la que es designado el general Espartero Regente de Isabel II tras la renuncia de M<sup>a</sup> Cristina. La Regencia de Espartero se extiende entre 1841 y 1843.

<sup>4</sup> "A fines de 1833 y principios del año siguiente el síntoma más claro del cambio político que se estaba operando tras la muerte de Fernando VII, fue como dice Robert Marrast, la aparición de numerosos periódicos. El 20 de diciembre de 1833, *La Aurora de España*, periódico que había nacido un mes antes, publicaba esta noticia: «Se habla de siete periódicos nuevos más que han de ver la luz pública a principios del próximo mes, y los que se creen enterados en el negocio, dicen que han de llamarse: *El Diario de la Administración*, *El Cínife*, *El Siglo*, *El Ateneo*, *El Redactor*, *La Gaceta de los Tribunales*, y *El Ladrón*. Con ellos serán dieciocho, si no contamos mal, los periódicos que verá Madrid el año próximo. Dios los saque a todos a puerto, y les deje ver con vida la venidera Navidad de 1834». Casi todos los mencionados se publicaron en efecto, a principios de 1834. Pero casi todos también tuvieron vida efímera. *El Siglo*, fundado en

el rey Fernando, gravemente enfermo desde el verano de 1832, decide al fin la regencia anticipada de su esposa, pone en marcha, sin saberlo, la tímida transición a un régimen liberal. Su posterior muerte el 29 de septiembre de 1833 no era más que el fin de un reinado, pero quienes contemplaban el paso de la comitiva fúnebre camino de El Escorial, creían asistir también al principio de una nueva era, aunque fueron precisos siete años de guerra civil entre los defensores del antiguo y los del nuevo régimen, y la gestión de varios gobiernos partidarios de Isabel, para afianzar el sistema constitucional. La muerte de "El deseado" y la Regencia de la Reina Napolitana (1832-1842) suponen una época de regeneración no sólo política, sino cultural, marcada por el regreso a España de una buena parte de exiliados que se habían refugiado en otros países europeos cuando en 1823 huían del absolutismo fernandino. Tres años después de la muerte de "El deseado", el año 1836, "los sucesos de

---

enero, no paso del mes de marzo; *El Ateneo*, que apareció en el mismo mes que el anterior, llegó al de mayo; *El Cínife* duró de febrero a marzo; *La Gaceta de los Tribunales* de mayo a junio. La desaparición de *El Cínife* y *El Siglo*, y de otros cuatro periódicos de Madrid no mencionados en la nota anterior -*El Eco de la Opinión*, *El Nacional*, *El Tiempo*, *El Universal*- se debió a su hostilidad contra al Gobierno, según el censor nombrado por Javier de Burgos -antiguo afrancesado y colaborador de Calomarde, ministro ahora de fomento con Martínez de la Rosa-. en vista de lo cual fueron suprimidos por Real Orden. No obstante su fugaz existencia, alguno cuenta en la historia literaria española. Entre los escritores que redactaron *El Siglo*, entonces muy jóvenes y poco conocidos, estaban Antonio Ros de Olano, Ventura de la Vega y José de Espronceda. En el mismo año 1834 y siguientes fueron apareciendo otros periódico de mayor difusión y duración, de los que formaron parte como redactores o colaboradores destacados hombres de letras. Larra escribió para *El Español*, fundado por Andrés Borrego en 1835, y colaboró en *El Mundo* que Santo López Pelegrín lanzó en junio de 1836. Bartolomé José Gallardo, fue colaborador del *El Eco del Comercio*, diario progresista, dirigido por Fermín Caballero, que empezó a publicarse en 1834 y duró hasta 1849. *El Porvenir*, fundado en 1836 por Bravo Murillo, tuvo de director a Donoso Cortés y de redactor a Pastor Díaz. Tres años más tarde Donoso redactaba otro diario, *El Piloto*, juntamente con Alcalá Galiano". Lloréns, Vicente. *El Romanticismo español*. Madrid, Ed. Castalia, 1989, pp. 257 y 258.

<sup>5</sup> Artola, M. *Historia de España. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Vol. V. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 379.

La Granja<sup>6</sup> y la llegada de Calatrava<sup>7</sup> al poder determinan el restablecimiento de la Constitución del 12 y leyes complementarias<sup>8</sup>, con lo que en lo relativo a la imprenta, se restableció la norma del Trienio Liberal (1820-1823), que al año siguiente quedó incorporada al nuevo texto constitucional, casi con las mismas palabras: «Todos los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura, con sujeción a las leyes»<sup>9</sup>. A partir de esta fecha la libertad de imprenta<sup>10</sup> es un principio aceptado por todos los partidos políticos a lo largo del siglo,

---

<sup>6</sup> Lloréns comenta que "Los sucesos de La Granja en agosto de 1836, que no fueron simplemente un motín de soldados borrachos y sargentos sobornados, sino la acumulación del levantamiento popular de media España, contra el Gobierno Istúriz, impuesto por María Cristina, tuvieron, a mi modo de ver, no sólo importantes consecuencias políticas sino literarias. De allí arranca por reacción, la tendencia más conservadora del romanticismo español, representada en primer término por Zorrilla, a quien habían de secundar hasta liberales exaltados de ayer, como Rivas, y moderados de hoy como Ochoa". Lloréns, Vicente, *El Romanticismo español*. Madrid, Ed. Castalia, 1989, p. 270.

<sup>7</sup> El choque entre la fuerte tendencia hacia la izquierda progresista del gobierno durante la minoría de edad de Isabel II, y la resistencia de la Reina Gobernadora, conducirá al levantamiento la noche del 12 de agosto de 1836 de los sargentos en La Granja. Ante este hecho consumado la Reina M<sup>a</sup> Cristina tiene que relevar a Istúriz y dar entrada a un progresista exaltado, José M<sup>a</sup> Calatrava (14-VIII-1836).

<sup>8</sup> Se trata de la Constitución de 1837, que según Palacio Atard, evita el anacronismo que supondría la resurrección de la Constitución de 1812, y aunque mantiene su espíritu liberal, es fiel a las doctrinas del liberalismo radical de Bertham. (Palacio Atard, Vicente, *La España del siglo XIX. 1808-1898: Introducción a la España contemporánea*. Madrid, Espasa-Calpe. 1981. p. 199).

<sup>9</sup> Artola, Miguel. *Historia de España. La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Vol. V Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 380.

<sup>10</sup> En 1836 Mariano José de Larra, que consigue un escaño en el Congreso, hace públicamente una declaración de ciertos principios liberales, que ya había publicado como prólogo a la versión española de *El dogma de los hombres*, diciendo: "Tolerancia y libertad de conciencia: libertad civil; igualdad completa ante la ley e igualdad que abra la puerta a los cargos públicos para los hombres todos según su idoneidad y sin necesidad de otra aristocracia que la del talento, la virtud y el mérito; y libertad absoluta del pensamiento escrito".

y recogido por todas las Constituciones. A partir de este hecho, la prensa enlaza con la tradición ideológica de corte liberal que había aparecido en las publicaciones del trienio constitucional de Fernando VII (1820-1823), que obliga a algunos estudiosos a definir las publicaciones de estos tres años como románticas<sup>11</sup>; y así, proliferan los diarios, y los "magazines", y aparecen las primeras revistas especializadas<sup>12</sup>, que se convierten en los

---

<sup>11</sup> Arthur J. Cullen, en un artículo titulado "El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional (1820-1823)", habla de los siguientes periódicos *El Constitucional*, *El Censor*, *El Zurriago*, *La Periódico-manía*, *El Espectador*, *El Revisor*, *El Amigo del pueblo*, *El Eco de padilla*, *La Miscelánea*, todos ellos publicados en el trienio liberal del reinado de Fernando VII, considerándolos ya propiamente románticos en el sentido de presentar una ideología liberales: "Las palabras eran muy, muy importantes durante esa época de libertad individual. Las palabras habladas o escritas incitaban el accionar de los hombres. El recurso de la razón se había marchado -desaparecido-. El tiempo era demasiado corto; demasiados hombres estaban inquietados emocionalmente desde luego. Llegaron sin preparación a la súbita explosión de la libertad de palabra y de imprenta, sin censura. Nunca antes habían sentido todos los hombres tan intensivamente la importancia de sus propios sentimientos.[...] Era el Romanticismo en el sentido más verdadero. [...] Este hombre trataba de expresarse a sí mismo; quería ser entendido por otros. El importaba el mundo actual, y creía por completo en su importancia individual: demasiado, lo sabemos ahora". Cullen, Arthur, J. "El lenguaje romántico de los periódicos madrileños publicados durante la monarquía constitucional (1820-1823)". *El Romanticismo*. Edición de David T. Gies, Madrid, Taurus, 1989, p. 138.

<sup>12</sup> "En las no muy abundantes referencias que a nuestra prensa musical dedican las historias generales o parciales, suele darse por cierto que la primera revista musical española fue *La Iberia Musical*, "gaceta de teatros", fundada en Madrid en 1842 por Joaquín Espín y Guillén, y dirigida por Mariano Soriano Fuertes hasta 1848", sin embargo se pueden encontrar publicaciones periódicas sobre música ya desde 1817, fecha en la que se publica en Barcelona *La lira de Apolo*. En Madrid las publicaciones comienzan en 1830 con otra revista, también titulada *La lira de Apolo*, y que parece no tener relación con la barcelonesa; en 1834 aparece *El Eco de la Opera*; en 1835 *El Artista*, "que resulta más importante en su aspecto literario que en el puramente musical, pues allí hicieron sus apariciones algunos destacados nombres de la joven generación romántica como Espronceda y Zorrilla". "En cualquiera caso en el primer tercio del siglo XIX nos encontramos ante una situación sumamente adversa, con una nación asolada por la guerra

primeros instrumentos de comunicación y entretenimiento. En todas estas publicaciones se refleja ya un cambio ideológico, el liberalismo ha llegado; abandonamos el Antiguo Régimen para entrar en un nuevo periodo de libertad, plenamente burgués<sup>13</sup>. Crítica de su tiempo, consejos

---

y sometida a la miseria económica y moral por unos gobernantes despóticos. [...] Por más que resulte lamentable, es bien comprensible la tardanza con que aparece -y ojalá que futuras averiguaciones nos permitan rectificar las fechas iniciales- la prensa musical propiamente dicha en España, sobre todo si tenemos en cuenta el ambiente moral y la situación económica en que el país se halla". En el año 1843 comienza a publicarse *El Anfión Matritense*, "Periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical", asociación fundamentalmente constituida por un notable cuadro de profesores, a cuya cabeza estaba Indalecio Soriano Fuertes". Comienzan también a publicarse en Madrid *La Filarmonía* (1843), *El Pasatiempo Musical* (1849), *El Correo de Teatros* (1850), *La Opera* (1850), y *La España Musical* (1854), "pero ninguna de ellas logró alcanzar la importancia del semanario que funda Hilarión Eslava en 1854: la excelente *Gaceta Musical de Madrid*, que aunque cesó de publicarse a finales el año siguiente, supuso en su momento la más relevante muestra de la prensa periódica musical española". La revista que más nos interesa para nuestro estudio del arte lírico es *La Zarzuela*. Jacinto Torres comenta cómo en 1857 las dificultades económicas obligan a la *Gaceta Musical de Madrid* a fusionarse con "otra de las revistas más emblemáticas del periodo: *La Zarzuela*, "gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes", aparecida el 4 de febrero del año anterior y con la que previamente se habían fusionado *El Agente de Teatros* y *La España Teatral*, con todo en agosto de ese mismo año de 1857 deja de publicarse *La Zarzuela*, a causa de una fuerte multa del Gobierno, que los editores deciden no pagar (lo que tal vez, les ayudaba a desembarazarse de una revista deficitaria, como antes o después solía ocurrir con todas), y en vez de continuar, editan, el 10 de agosto de aquel año, a manera de despedida, un número último de *La Zambomba* donde explican las razones del cese de la anterior publicación". Torres Mulas, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología Española V, Madrid, 1991, p. 54 y ss.

<sup>13</sup> Artola comenta cómo: "La historia del arte, entendida en su más amplia expresión para incluir en ella la literatura y la música, es tratada habitualmente con independencia de las condiciones históricas en que se produce y su estudio, entendido como el desarrollo autónomo de las formas y estilos artísticos. La superación de semejante limitación exigiría una mayor interpenetración de las disciplinas que tienen un común planteamiento



al poder, reflexiones sobre el panorama escénico de principios de siglo, comentarios que, en la mayor parte de los casos, llegaban al público desde los periódicos, manifiestan el cambio que estaba sufriendo la sociedad española. Será la misión educativa y cultural que preside todas ellas, la que convierta al papel impreso en una importante tribuna de opinión<sup>14</sup>. Cabeceras como *Las Cartas españolas*, *El Semanario Pintoresco Español*, *El Artista*, *El Anfitrión Matritense*, *El Español*, *La Revista Española*, *El Museo Liberal*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Iberia*, *Las Novedades*, *El Día*, *El Imparcial*, *El Heraldo de Madrid*, *La Moda elegante*, o *La Epoca* rivalizan entre sí para atraer lectores, incluir secciones nuevas, contar con los medios de impresión más rápidos y más modernos, o buscar seguidores entre los afectos a la causa política de la que se han erigido en órgano propagandístico. "La vida española -escribe Antonio Espina- era desaforada, convulsa y, vista desde fuera, incomprensible, prestándose a interpretaciones caricaturescas por parte de los corresponsales extranjeros. Por ejemplo, decía un periódico inglés: «Madrid. Se va restableciendo la tranquilidad. Hoy no han sido asesinados más que tres generales, un obispo y quince obreros. En Sevilla se ha apedreado a varios extranjeros. Serrano amenazó a Castelar con un revólver, y el alcalde de Madrid se ha naturalizado alemán»"<sup>15</sup>.

El triunfo de la libertad de expresión favoreció la entrada en España de las corrientes de pensamiento surgidas en Europa, sin que se produjese un movimiento en sentido contrario. El resultado de tal situación es una cultura independiente que se reduce a incorporar, en ocasiones con sensible retraso respecto a otros países en igual situación, las realizaciones más características del pensamiento europeo decimonónico. El retraso se extendía incluso a las condiciones materiales de desarrollo de la actividad

---

histórico, para poner en evidencia la relación que existe entre los diversos fenómenos de una misma época. La revolución liberal burguesa hubo de influir decisivamente en el arte no sólo por los cambios socio-económicos que introdujo, sino también por la aparición de un nuevo estilo de vida que tendrá su reflejo artístico en el cambio de gusto que provocó". Artola, *op. cit.* p. 399.

<sup>14</sup> Hombres representativos de la época vierten sus opiniones en no pocos diarios; el propio Mesonero Romanos regentó en 1835 el *Diario de Madrid* y fundó en 1836 el *Semanario Pintoresco Español*.

<sup>15</sup> Espina, Antonio. *El cuarto poder*. Madrid, Ed. Aguilar, 1960, p. 35.

artística; sirva para apoyar esta idea las palabras que en 1835 dedica Santiago Masarnau en *El Artista* a comparar la situación del arte lírico entre París y Madrid, en relación con el estreno en Madrid de la *Muda de Portici*, de Auber: "En general, la prisa por salir del teatro antes de lo debido nos es característica. Sobran críticas descompasadas de algunos petulantes que han aguantado 15 ó 20 días de fastidio en París, sólo para tener el gusto de venimos luego a decir que aquello es divino y que aquí ladramos. Comparar la *Muda* de Madrid con la *Muda* de París, es como comparar el Manzanares con el Sena; pero no; es aun más inexacto. Es comparar un par de zapatos impermeables con un barco de los que allí hay para atravesar el río, porque el nuestro se atraviesa con los tales zapatos"<sup>16</sup>.

A pesar de nuestro retraso, las ideas de Herder sobre el Nacionalismo, que defienden que cada lengua no es tan sólo un instrumento para la comunicación, sino fundamentalmente un medio de expresión de una particular sensibilidad nacional, que sólo se puede expresar a través de ella, llegan a nuestro país, naciendo en los intelectuales un interés por ofrecer formas artísticas autóctonas, que expresen la propia realidad de España.

Si analizamos la situación del teatro antes del comienzo de la regencia, veremos como la Guerra de la Independencia (1808-1812) primero, y las constantes luchas políticas después, impiden su desarrollo. Sin embargo, tal y como muestra la abundante documentación que sobre este periodo guarda el Archivo de Palacio, la época napoleónica, en contra de lo que en principio pareciese, no es en absoluto una edad oscura<sup>17</sup>, sino que durante estos años se intentaron poner las bases, al menos legislativas, para el desarrollo de nuestro teatro y, aunque no todas las reformas pudieron llevarse a cabo, lo que sí es cierto es que abrieron un camino, intentando sacar al arte escénico de la postración en la que se encontraba. Un neoclasicismo heredado había convertido al artista en portador de la virtud: "El artista se vestirá con el manto del sumo sacerdote de las

---

<sup>16</sup> Masarnau, Santiago. "La muda de Portici", *El Artista* Volumen 2, Entrega XIII, p. 152.

<sup>17</sup> Hablaremos de la situación del teatro en la época napoleónica más adelante.

verdades eternas, del educador público"<sup>18</sup>, y por ello deberá mostrar al pueblo inculto las cualidades y virtudes como el Amor Patrio, el conyugal, el sacrificio... virtudes todas ellas que regenerarán las costumbres populares y que han superado las bajas pasiones de las comedias de enredo y de la comedia popular<sup>19</sup> del siglo XVIII; "desde esta perspectiva aparecen completamente modificados los cánones estéticos, porque si lo bello debe coincidir con lo útil, el arte no tiene ya un fin catártico sino didáctico"<sup>20</sup> Esta idea de regeneración social, de teatro como "escuela de costumbres", que aparece ya, heredada del siglo XVIII, en la escena de comienzos de siglo, revela que "el teatro no tenía la fuerza del siglo anterior, era un teatro moralizante, con mensajes para exaltar el poder eclesiástico o real y por tanto no llegaba al gran público. Gustaba mucho más el teatro popular de Leandro Fernández de Moratín o los bailes como el bolero. Pero estos géneros escandalizaban o amenazaban a los sectores de poder y son causa de que en múltiples ocasiones o se suspendieran las funciones o se cerraran los teatros. En definitiva a fin de siglo el teatro había llegado a un punto donde los viejos métodos ya no servían y eran necesarios cambios estructurales profundos"<sup>21</sup> Esta idea moralizante está presente durante toda la primera mitad del siglo, y así, en 1839, primer año de la publicación de *El Entreacto*, "periódico de

---

<sup>18</sup> Honour, Hugh, *Neoclasicismo*, Xarait Ediciones, Bilbao, 1985, p.59.

<sup>19</sup> Sobre la representación de comedias se publica en Córdoba el año 1815 un folleto sobre *Consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar La Comedias como se practican el día de hoy en España resuelta por el Padre Gaspar Díaz, Religioso sacerdote y profeso de la Compañía de Jesús y dedicada con culto reverente al siempre augusto Patriarca Señor S. Joseph, nobilísimo Esposo de la Virgen Madre, y Padre putativo de Jesús. Con las licencias de sus superiores: en Cádiz en la Imprenta Real de Marina, y casa de contratación de Don Miguel Gómez, calle de San Francisco. En la Imprenta Real. Año de 1815.* que se encuentra en la Biblioteca General de Autores de España, y que recogemos en el apéndice por su interés.

<sup>20</sup> Di Pinto, Mario, "Carlos III y la Ilustración. Bicentenario", *Catálogo de la Exposición*, Palacio de Velázquez, 1988-1989. Lunwey Ed. S. A. Madrid, 1989, p. 314.

<sup>21</sup> López Marsá, F. El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte". *Cuatro siglos de Teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, teatro Español, Teatro M<sup>a</sup> Guerrero*. Madrid, Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 72.

teatros", aparecen tres interesantes artículos de Miguel Agustín Príncipe *Sobre la influencia del Teatro en las costumbres*<sup>22</sup>. Incluimos los artículos a continuación por su destacado interés ideológico, y por defender un concepto conservador del arte escénico, que estará muy presente en la ideología de la zarzuela de mediados de siglo:

"SOBRE LA INFLUENCIA DEL TEATRO EN LAS COSTUMBRES  
ARTICULO 1º

Estamos en un época en que todo se controvierte y en que todo se pone en duda. El teatro considerado antes como institución la más influyente en las costumbres, ha sido mirado en estos días de un modo absolutamente distinto, y lo que otros tiempos fue un máxima admitida sin contradicción de ninguna especie, ha llegado a calificarse en los nuestros de opinión enteramente gratuita y destituida de fundamento. ¿Es esto realmente así? ¿Debe considerarse la escena como una institución de recreo público, sin más utilidad o importancia que la que lleva consigo una diversión popular, o deberemos mirar en el teatro algo más que un recreo, reconociendo en él un elemento efectivo de moralidad o desmoralización, según se dirija?; tal fue como hemos dicho la opinión de nuestros padres, tal es el modo de ver de una buena parte de la generación presente, y tal el nuestro si hemos de decir lo que sentimos. Pero al ver que muchos poetas dramáticos, han negado o han decidido negar en sus obras esa verdad importante, al considerar que no han faltado escritores, y escritores de nota, que siguen y mantiene con la mayor seriedad opiniones enteramente contrarias a las nuestras, justo será examinar las razones en que apoyan su dictamen para apreciar esta cuestión importante en el valor que se merezca.

---

<sup>22</sup> Este periódico sobre teatro comienza a publicarse en 1839, año de la publicación de los artículos citados. Reúne en sus diferentes números a intelectuales destacados como Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, Hartzenbusch, etc. y siempre defiende la necesidad de protección legal del teatro nacional, frente a la invasión de traducciones y obras de origen francés. Varios de los autores que escriben en *El Entreacto*, forman parte de la comisión de designación regia para corregir el *Reglamento de Teatros* que se publica en 1847, que es comentado en el epígrafe de este capítulo dedicado a Reglamentación teatral decimonónica, y aparece transcrito en el Apéndice Documentario de esta tesis.

El malogrado Fígaro, ese hombre justamente célebre por la intención y profundidad de sus pensamientos, y aun más que por esto, por el arte particular con que sabía sazonarlos y picar la curiosidad del lector, no titubeó en considerar el teatro como una institución poco menos que insignificante por lo que respecta a la moral pública. «Los hombres, - dice-, salen del teatro con corta diferencia, lo mismo que entraron: el teatro rara vez corrige, así como también rara vez pervierte: el hombre es animal de poco escarmiento; y si lo fuera, seguramente que el colorido de sublimidad y pasión que en el teatro suele revestir los vicios y los crímenes, no sería el mejor medio de hacerle escarmentar». He aquí las razones en que apoyaba su voto aquel desgraciado escritor; pero a poco que se reflexione será fácil conocer que ese modo de opinar es en él tan inseguro y tan débil, que más de una vez se manifestaba íntimamente persuadido de todo lo contrario. ¿Qué significa aquella invectiva contra el *Antony* de Dumas? ¿Por qué razón le atacaba de un modo tan virulento y tan acre, sino porque el drama a su modo de ver, era una producción infernal revestida con todos los caracteres de la más decidida influencia en la desmoralización del pueblo? A estar verdaderamente persuadido de la solidez de las razones arriba copiadas, Larra se hubieran limitado a examinar en el drama en cuestión su mérito puramente literario; pero en el mero hecho de fijar la vista exclusivamente en su tendencia moral, dio a entender bastante que miraba el teatro como una institución de la más alta influencia en las costumbres.

Convenimos con Larra en que la especie humana es poco sensible al escarmiento; convendremos también en que el teatro no es capaz de corregir al hombre endurecido en el crimen; más no por eso deduciremos con la misma facilidad que sea igualmente rara su influencia en la desmoralización, ni diremos tampoco que la repetida asistencia a aquellas funciones teatrales en que se presentan a la vista modelos de virtud, de generosidad y de patriotismo, haya de ser poco menos que pérdida para toda clase de espectadores. ¿Será posible que la habitual concurrencia de la juventud, y sobre todo del bello sexo a un teatro bien dirigido, no haya de imprimir algún sello en su alma, ni contribuya de un modo efectivo a la mejora de su carácter? En buena hora que el hombre formado ya, y que por la edad y por el cálculo tiene trazado su plan de conducta, no acostumbre a sentir el influjo de los grandes ejemplos que puede presentar la escena; más no digamos lo mismo de los jóvenes y de las mujeres, cuyas

almas son demasiado sensibles al imperio de las impresiones. Si el hombre es animal de poco escarmiento, en cambio es esencialmente imitador, y a no ser que le neguemos esta última cualidad, es imposible creerle absolutamente rebelde a la influencia de los grandes cuadros que el teatro le presenta como dignos de ser imitados.

Pero concedamos que el teatro rara vez corrige ¿será cierto por eso que pervierta también rara vez! Lejos de nosotros la admisión de semejante paradoja, ¿dónde puede inculcarse el vicio con más facilidad que en la escena?, ¿dónde pueden verse máximas más perniciosas, o presentarse cuadros que más directamente influyen en la desmoralización, si un poeta dramático quiere proponerse ese fin?, el hombre, por desgracia, se inclina de suyo al mal, y de aquí la mayor facilidad en hacerle caer, que en levantarle una vez caído. Para corregirle se necesita mucho: para prevenirle bastan muy pocos recursos. Cuanto más indiferente se le suponga a la imitación de las buenas acciones, tanto más dócil y sumiso debe considerarse al influjo de los malos ejemplos. Podrá suceder que una esposa no salga del teatro con mejor conducta de la que tenía cuando por primera vez entró en él... pero ¿será posible que no ejerza algún influjo en su desmoralización la continuada asistencia a la vista de aquellos dramas en que se hace mofa de la fidelidad conyugal, o se pinta como una travesura inocente, y tal vez como digna de elogio, la emancipación completa de todos los deberes que a su esposo la ligan?, ¿será posible que la imaginación de la juventud no se inflame al presenciar tantos cuadros de seducción como el teatro puede ponerle a la vista?, ¿es creíble por último, que las impresiones que produce la representación de un drama inmoral y obsceno sean absolutamente indiferentes a las costumbres públicas, y que éstas no se resientan tarde o temprano de la influencia que una escena corrompida puede ejercer en la educación del pueblo?, yo creo que un padre de familia debe reparar en llevar a sus hijos a toda clase de funciones teatrales indistintamente, y que un esposo honrado y filósofo preferirá para que su consorte la vea nuestra antigua comedia de *García del Castañar* al mencionado *Antony* de Alejandro Dumas.

Concluyamos pues, que no es cierto que el hombre, y especialmente la juventud de ambos sexos, salga del teatro poco más o menos lo mismo que entró, y que por más que se conceda que la escena rara vez corrige, no es igualmente exacto que rara vez pervierte; y por lo mismo la influencia que ejerce en las costumbres no puede menos de considerarse como una

verdad reconocida. Basta que el correctivo sea posible alguna vez, aunque rara, para que un poeta dramático aspire a la gloria de moralizar un pueblo, gloria tanto mayor, cuanto más esfuerzo cuesta conseguirla: bastaba también que alguna vez pudiera pervertir, para excusar el baldón de haber contribuido al mal, baldón tanto más afrentoso cuanto más fácil es el evitarlo"<sup>23</sup>.

## "SOBRE LA INFLUENCIA DEL TEATRO EN LAS COSTUMBRES ARTICULO II

Ningún género de literatura puede considerarse tan sujeto a los caprichos y a la veleidad del público, como el dramático. ¿cómo ha de aspirar la escena al grande fin de dominar al pueblo cuando ella es la primera esclava de sus exigencias? ¿Cómo dará la ley quién se ve precisado a recibirla?, sólo adulando las pasiones del espectador, pueden los poetas dramáticos aspirar a que se les escuche con gusto. He aquí otra de las objeciones que nuestros antagonistas presentan contra el predominio que atribuimos al teatro: de intento la hemos expuesto con todo el aparato de raciocinio que a primera vista parece serle inherente; pero se necesita reflexionar muy poco para conocer la capciosidad de razones en que se apoya.

No seremos nosotros los que neguemos esos caprichos, esas veleidades, esas exigencias que se atribuyen al público: no negaremos tampoco la necesidad en que se ven los poetas de sujetarse hasta cierto punto a las leyes que ese mismo público les impone, pero antes de sacar por consecuencia que el único medio de aspirar a su benevolencia es adular sus pasiones, será preciso examinar en qué sentido es el público exigente, y en qué sentido no lo es; en qué clase de principios se manifiesta caprichoso o variable, y en cuales no. Tómense nuestros antagonistas la molestia de hacer este examen con nosotros, y después vean si les es posible sostenerse en su dictamen.

La inconstancia y voluntariedad del público en el asunto que nos ocupa, y las leyes que en virtud de esas mismas inconsecuencias impone con razón o sin ella a los poetas escénicos, son relativas al gusto, al sabor literario de las piezas dramáticas, y nada más. El gusto de los pueblos

---

<sup>23</sup> Príncipe, Miguel Agustín. *El Entracto, periódico de teatros*, 8-VIII-1839.

varía a proporción de los mayores o menores progresos de su civilización y cultura, y según la diversidad de su genio, carácter de índole peculiar. Un público sesudo y flemático se aviene divinamente con todas aquellas piezas cuyo carácter particular es la lentitud y aun la pesadez en la acción, al paso que otro público esencialmente activo emprendedor y fogoso necesita para recrearse espectáculos llenos de animación, de movimiento y de vida. El pueblo que acababa de salir de la barbarie carece de la finura y delicadeza de órganos que caracteriza a los pueblos cultos; la sociedad que no ha conocido la desgracia, mira todo lo que la rodea con otros ojos que la que ha sido víctima de las oscilaciones políticas ¿cómo pues sería posible pretender que pueblos de índoles tan diversas tuviesen un mismo teatro, una misma e idéntica literatura dramática?, el poeta por lo mismo se ve precisado a acomodarse al gusto peculiar de su siglo: con tal que respete los principios fundamentales del gusto y de la belleza universal, importa poco que sus dramas tengan tres jornadas, o que pasen de cinco; que observe estrictamente las unidades de lugar y de tiempo, o se tome el racional ensanche que le permita el gusto particular del público; que la acción proceda con pausa o con rapidez y energía. Todo esto es puramente secundario y relativo al gusto particular de los pueblos: en la literatura hay principios inmutables, y los hay transitorios o de pura localidad; el público puede manifestarse impunemente veleidoso respecto a éstos, y el poeta ceder a sus exigencias respetando aquellos. Lo que importa es no convertir en dogma lo que sólo fue propio de la literatura griega y romana por circunstancias particulares, o lo que sólo conviene a la literatura de otras naciones por identidad de razón. Nunca debimos nosotros proclamar el rigorismo clásico, ni el romanticismo francés: el público no lo exigía: los preceptistas fueron en el primer caso los que le atribuyeron pretensiones que no tenía, y cuatro cabezas acaloradas en el segundo. Los españoles no debemos ser griegos, ni romanos, ni franceses: debemos ser españoles y nada más.

Volviendo a nuestro asunto, es incontestable que el gusto particular de los pueblos varía, y que los poetas se ven precisados a acomodarse a él, sobre todo en el teatro; pero la moralidad está fuera del círculo de las exigencias que se atribuyen al público, o si algo exige de los poetas dramáticos, es que se manifiesten en sus obras virtuosos y hombres de bien. Los hombres más relajados se indignan y avergüenzan cuando otro proclama públicamente la relajación y el desenfreno. Un sentimiento de



moralidad profundamente arraigado en el corazón humano hace que los espectadores, cualesquiera que sean sus principios literarios y su conducta privada, anhelan ver en la escena erguida y triunfante la inocencia, respetado el pudor, anatematizados los crímenes. ¿Dónde se ha visto un público que se regocije con el espectáculo de un inocente asesinato? ¿Dónde espectadores que no se interesen por el oprimido, y no maldigan al opresor? ¿Dónde un pueblo tan bárbaro que guste ver en las tablas echados por tierra los inmutables principios de la moral humana? Mientras los que sean de opinión contraria a la nuestra contestan a estas preguntas, nosotros firmes siempre en sostener una idea que no vemos atacada con el fundamento que sería necesario para abandonarla, diremos, que cuando los espectadores se juntan en el teatro, se forma de todos ellos una masa común de virtud y de moralidad que los abrumba con su peso, que preside a todas sus sensaciones y que ejerce sobre su corazón un imperio irresistible. No son ya los individuos particulares que representan una pequeña parte de la sociedad particular a que pertenecen; son los representantes de la humanidad entera que residencian con inflexible justicia la conducta de los personajes que ven obrar en las tablas: libres y exentos de la influencia que miras y pasiones particulares ejercen en el mundo real, ni se ven en precisión de adular al tirano que se les representa delante, ni tiene que transigir de manera alguna con los malvados que el teatro les ofrece a la vista. El espectador es entonces, no tanto el ser inteligente que apellidamos hombre, cuanto la misma humanidad personificada: ni el temor, ni la esperanza, ni otra clase de afectos le impiden llamar malvado al que en la escena obra como malvado, o virtuosos al hombre de bien.

Concluiremos este artículo con una reflexión importante. Aun cuando se probase la existencia de un público que aplaudiese de corazón al autor que por su ingenio o por otra razón cualquiera consiguiese hacerse oír con gusto en piezas conocidamente inmorales, no se probaría por cierto la existencia de otro que silbase a un poeta que se manifestase moral en sus dramas, por sólo esta cualidad. Y si ese pueblo no existe, ¿dónde están las exigencias que se atribuyen al público respecto a la inmoralidad? ¿dónde esa pretendida necesidad, en que se supone el poeta de adular sus pasiones? ¿dónde la precisión de ceder a sus caprichos, más allá de lo puramente literario, en el sentido que hemos dicho arriba? La objeción

por consiguiente, no pasa de ser un sofisma de los muchos que abundan en la época"<sup>24</sup>.

"SOBRE LA INFLUENCIA DEL TEATRO EN LAS COSTUMBRES  
ARTICULO III Y ULTIMO

Dos son todavía las objeciones que se hacen a la pretendida influencia (así la llaman sus autores) del teatro en las costumbres:

*Esta influencia -dicen- viene a ser nula en último resultado, porque presentándonos el teatro dramas que alternativamente proclaman principios contradictorios en vez de contribuir cada uno de ellos a inculcar máximas determinadas, contribuyen por el contrario a destruirlas: al poeta que ayer predicaba virtud sucede hoy otro que se ríe de ella o que la pone en ridículo; a éste, otro que mañana vuelve a salir a su defensa; y así sucesivamente: de lo cual resulta que unos destruyen el edificio que otros se esfuerzan en levantar.*

La observación relativa a las lecciones contradictorias que nos da el teatro, según la índole de las diversas piezas que en él se representan, es por desgracia un hecho reconocido; pero esto, lo único que prueba es la mala dirección que se da a los teatros, no la nulidad de su influencia. ¡Ojalá que esa alternativa sucesión de composiciones morales e inmorales produjera por resultado la nulidad que se atribuye a su influjo!, pero ya hemos dicho, y no es cosa de volverlo a repetir, que el mal ejemplo cunde por desgracia infinitamente más que las buenas máximas; y que la juventud de ambos sexos se deja impresionar menos de aquellos espectáculos que ponen un coto severo a las pasiones, que de otros en que se les da rienda suelta. El resultado por consiguiente es pernicioso a la moral pública, y siéndolo, la influencia del teatro no es *nulo* como se supone.

*Sea enhorabuena -nos dirán-, pero al fin y al cabo esa influencia tiene que ser muy limitada, porque el número de los que asisten a las funciones teatrales es cortísimo en comparación de los demás. Sí señores, cortísimo es; pero a lo menos confiesen ustedes que el teatro ejerce un influjo*

---

<sup>24</sup> Príncipe, Miguel Agustín. *El Entreacto*, periódico de teatros, 1-IX-1839.

proporcional a la concurrencia y esto no deja de ser bastante. Ahora bien: si los que asisten al teatro participan inmediatamente de su influencia, ¿no participarán también algo de ella, aunque de un modo indirecto y secundario, los que con aquellos se rozan?. Supongan ustedes que un joven ha aprendido en la escena el arte de forjar y conducir una intriga para perder a una muchacha tan incauta como inocente: ¿Qué importa que ésta no haya asistido al teatro?, su seductor ha asistido por ella, y vean ustedes extendida a dos la influencia escénica que a primera vista parecía limitarse a uno sólo. ¿Y qué diremos de los que sin asistir al teatro, ya sea porque sus padres no se lo permiten, ya por no tener dinero, ya por otra razón cualquiera, se ocupan sin embargo, en leer los dramas cuya representación no pueden presenciar?, algo deberán participar también de sus máximas, si es cierto, como yo no dudo, que su lectura ofrece a la juventud tanto o más entretenimiento que las novelas, y si es cierto también que algunas novelas han quitado el seso a más de cuatro jovencitos y jovencitas, como los libros de caballerías al pobre don Quijote. Con que según eso, las producciones dramáticas ejercen una acción algo más extensa de lo que en principio se creía. La objeción, por consiguiente, aunque acaso la más fuerte de todas, es sin embargo más especiosa que sólida. Recordemos sino la constante oposición con que el púlpito ha mirado siempre en nuestro país al teatro: ¿qué significaban aquellos ataques tan bruscos, aquellas invectivas tan acres, aquel anatema interminable con que procuraba retraer a las gentes de su asistencia a esta clase de establecimientos?, para nosotros no quieren decir otra cosa que la íntima convicción en que estaba el fanatismo religioso de la influencia que ejercía el teatro en los progresos de la ilustración si está bien dirigido, y en el rompimiento de las cadenas con qué, aunado el despotismo político, tenía sujetos los pueblos. ¿Cómo pues, no le quitaba la consideración de que la influencia del teatro tenía que ser muy limitada por serlo también el número de los concurrentes?. Desengañémonos: el teatro puede hacer mucho bien, y mucho mal: la esfera de su acción es más extensa de lo que generalmente se cree. Por eso el fanatismo declaraba poco menos que condenado al que asistía al teatro: sus ataques no se dirigían precisamente contra las piezas inmorales u obscenas, en cuyo caso hubieran sido justos; eran dirigidos a la institución en sí misma, porque la consideraba en pugna con sus intereses particulares y con su espíritu de subyugarlo todo.

Mucho sentimos que las estrechas columnas de *El Entreacto* no nos permitan extendernos más en un asunto tan importante; pero creemos haber dicho lo bastante para que no se considere el teatro como una mera diversión sin más objeto ni resultado que el de distraer al pueblo. La escena en nuestro concepto es una institución eminentemente política, como lo es la cátedra, como lo es la prensa: únanse las tres para el grande objeto de ilustrar y hacer felices a los pueblos: persuádanse los gobiernos de la importancia que lleva consigo un teatro bien organizado; póngase su dirección en manos de quien lo entienda; sea finalmente objeto de una ley que como las de imprenta pueda contener sus abusos y hacerle tan útil como puede serlo; y entonces veremos al sacerdocio predicar las virtudes cristianas, a la prensa a la cátedra dilucidar los intereses materiales y puramente humanos difundiendo la ilustración, y a la escena presentar en práctica lo que éstas y aquél expongan en teoría. No nos cansemos de repetirlo; en naciones como la nuestra, los elementos de la ilustración, y de la moralidad son cuatro: el púlpito, la prensa, los establecimientos científicos, y el teatro"<sup>25</sup>.

Durante esta época inicial del siglo, las modas dramáticas extranjeras, fundamentalmente los modelos franceses, inundaban los escenarios españoles, como respuesta a la firme creencia ilustrada de la función ejemplar del teatro, de la capacidad de los tablados para imponer modelos de civilización capaces de transformar los hábitos de, al menos la incipiente burguesía, acercándola a las normas europeas que, con acatamiento general, dictaba Francia<sup>26</sup>. Sobre esta naturaleza docente del arte dramático insistió, también Larra en el centenar de artículos dedicados teatro, que a pesar de presentar ya una estética radicalmente diferente a la moratiniana, o a la conservadora que presentan los artículos anteriormente transcritos que son posteriores a los de Larra temporalmente (1839); dichos artículos revelan el interés de las manifestaciones culturales que se sitúan en la encrucijada de dos períodos históricos; la lucha dialéctica entre el prestigio de la estética neoclásica en

---

<sup>25</sup> Príncipe, Miguel Agustín, *El Entreacto*, periódico de teatros, 15-IX-1839.

<sup>26</sup> En esta idea de regeneración social se basan los artículos anteriores, que son ya de 1839.

la que se había educado y el romanticismo pujante<sup>27</sup>, que le atraía, proporcionan a los artículos de "El pobrecito hablador" (1832-33), una interesante riqueza, que se materializa en una rica visión de la sociedad de su época. Las afirmaciones de Larra en el prólogo a su drama *Macías* (1834), escrito en cuatro actos y en verso, son un grito de rebeldía ante las encorsetadas reglas clásicas, y la manifestación de su incondicional apoyo a las doctrinas románticas<sup>28</sup>. Dos años más tarde del estreno del *Macías*, defiende al romanticismo desde otra óptica, más conciliadora y no tan vehementemente revolucionaria, y afirma "Nosotros admitimos los géneros todos, y todas las escuelas", en una crítica que firma en octubre de 1836 sobre el drama de Dumas *Margarita de Borgoña (La tour de Nesle)*, donde sale en defensa del teatro romántico negando la capacidad regeneradora del teatro, y apoyándose en dos "verdades": "primer, que la literatura no puede ser nunca sino la expresión de la época; volvamos la vista a la época y abracemos la historia de Europa de cuarenta años a esta parte. ¿Ha sido el género romántico y sangriento el que ha hecho las revoluciones, o las revoluciones las que han traído el género romántico y sangriento? Que españoles nos digan que la sangre no está en la naturaleza, [se vivía en plena guerra civil] que nos añadan que el teatro nos puede desmoralizar, eso causa risa; pero aquella risa homérica; aquella risa interminable de los dioses de la *Ilíada*. Segunda verdad: Que el hombre no es animal de escarmiento, y, por tanto, que el teatro tiene poquísima influencia en la moral pública; no sólo en la forma, sino que sigue él paso a paso su impulso; [...] decir que el teatro forma la moral pública, y no ésta el teatro, es invertir las cosas, es entenderlas del revés [...] Cuando nos enseñen una persona que se haya vuelto sana de resultas

---

<sup>27</sup> El mismo afirma" (...) ésta es la poesía romántica, objeto de una gran disputa que hay en el día en el Parnaso sobre si han de entrar en él o han de quedarse a la puerta estas señoras piezas desarregladas dichas del *romanticismo*", *Obras*, Carlos Seco Serrano, ed. B. A. E., CIII, p. 57.

<sup>28</sup> Afirma en el prólogo que el objeto de su obra no fue hacer un tragedia, ni una comedia antigua, ni siquiera un melodrama moderno o una producción del género de las de Dumas y Víctor Hugo, "sino pintar a un hombre que ama y nada más," retratar a Macías como pudo ser para el poeta; desarrollar los sentimientos que debió experimentar en el frenesí de una pasión insensata: y es claro que esta tarea debió desempeñarla perfectamente el enamorado Larra, el loco suicida.

de una comedia de Moratín, nosotros enseñaremos un hombre que haya dejado de ser asesino por haber asistido a un drama romántico. ¿Pervierte la moral pública representar a un particular que asesina llevado de una pasión en un drama, y no pervierte la moral pública un rey asesinando a su hermano en una tragedia?"<sup>29</sup> La mayoría de los autores "románticos", vierten sus opiniones en revistas literarias de la época, como *El Artista*, periódico literario que, dirigido por Eugenio de Ochoa primero y Federico de Madrazo después, comienza a publicarse en 1835 y desaparece en abril de 1836; la revista reproduce el modelo de *L'Artiste* parisino, incluso en lo que a formato material se refiere<sup>30</sup> Dentro de esta publicación, aparece en 1835 un artículo sobre crítica literaria, firmado por Campo Alange, en el que bajo el argumento de defender la nueva literatura romántica del país vecino, apunta como uno de los cargos que se han hecho contra el drama y la literatura de los autores modernos es su complacencia en los horrores y hacer gala de inmoralidad. «La moralidad de un drama no se cuenta por el número de muertos o adulterios, ni porque el traidor pierda la cabeza en el patíbulo antes de que caiga el telón.» No hay que mirar sólo lo medios. La moral del arte es más elevada que la de los salones, y no debe deducirse sino del fondo de la intención que presidió a su nacimiento. «¿Podrá decirse, por ejemplo, que la Venus de Medicis ha sido hija de una imaginación lasciva? El que tenga otra manera de sentir es indigno e incapaz de apreciar justamente las producciones del arte.» Partiendo del principio de que la literatura es expresión de la sociedad a que pertenece, Campo Alange termina su artículo con la siguiente observación sobre la literatura española contemporánea: «Nuestra sociedad moderna, oprimida hasta ahora por el despotismo, agitada actualmente por mil opuestos intereses, despedazada por la guerra civil, carece aún realmente de formas y de colorido. ¿Es pues de extrañar que no los tenga tampoco nuestra moderna literatura?»<sup>31</sup>

Sin embargo, el teatro previo a la revolución romántica que en España no llega hasta avanzados los años treinta como comentaremos, estaba

---

<sup>29</sup> Larra, citado por Lloréns, *op. cit.* p. 355.

<sup>30</sup> Posteriormente trataremos algunos aspectos más de esta publicación al referirnos a las críticas musicales de Santiago Masarnau.

<sup>31</sup> Campo Alange, "Crítica literaria". *El Artista*, Madrid, 1835, I, p. 87.

encorsetado por las reglas, la imaginación no tenía cabida y la realidad humana se había alejado de los escenarios. Las obras lanzaban al público mensajes simbólicos que tenían muy poco que ver con la vida cotidiana; las obras históricas, religiosas y políticas buscaban un mensaje, pero no siempre era sincero y honesto, ya que en un buen número de ocasiones llevaba una carga de aceptación de jerarquía y poder, ya fuera religioso, político o social. "La tradición literaria se había roto y estaban olvidados sus mejores modelos. El teatro se abandonó al clasicismo francés, dejándose llevar, como el italiano y el alemán, por el espíritu antinacional, que había de arrebatarnos todo lo propio para darnos en cambio, una confusa amalgama de elementos trágicos, dramáticos y cómicos con que se elaboraban verdaderas novelas sentimentales o catecismos políticos"<sup>32</sup>. Así, si tratamos de analizar el repertorio que triunfaba en nuestros teatros en los años iniciales del siglo, veremos como las obras de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)<sup>33</sup> comparten la escena española con los dramas clásicos, mutilados arbitrariamente por el desmedido mercantilismo empresarial, y con el teatro extranjero, ya que a pesar de que el pueblo español se había sacudido la esclavitud política francesa, no ocurría lo mismo con la literaria<sup>34</sup>. Moratín intenta trazar un comentario sobre la situación de nuestra escena a comienzos del siglo XIX, comentario que glosa Yxart en su obra sobre el arte escénico en España: "A pesar de sus exclusivismos e intransigencias de escuela en

---

<sup>32</sup> Muñoz, Matilde. *Teatro Dramático español*. Madrid, Ed. Tesoro, 1948. p. 162.

<sup>33</sup> Moratín consigue "refrescar" la estética literaria de la época. "*El sí de las niñas* (1806) es la perfección de la comedia. Su mérito es tal, que allí hasta las famosas "reglas" se hacen simpáticas; tan bien disimuladas están. No cabe mayor sencillez y gracia, ni efectos tan honrosos obtenidos con medios tan simples[...]. La naturalidad de esta obra es tal que se confunde con lo real de la vida y el arte literario con ser tan hábil y minucioso, apenas se ve allí". Pérez Galdós, Benito. *Nuestro Teatro*, Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo. Volumen V. Madrid, Ed. Renacimiento, 1923. p. 26.

<sup>34</sup> España comenzaba a ejercer una fuerte atracción en el resto de Europa; en Alemania, cuna de uno de los movimientos románticos más fuertes, los clásicos españoles, tal y como afirma Gaehde en su *Historia del Teatro*, (Barcelona, Labor, 1926), comenzaban a despertar admiración. Sin embargo, en su propio país, se consideraban autores de dramas "bárbaros y arrebatados", que nada tenían que ver con las tres unidades y "el justo medio" por los que abogaba el teatro moratiniano, estéticamente dieciochesco.

punto a la literatura dramática, su criterio sobre el arte escénico en general, era el de un hombre culto, ilustrado que no había sentido más pasión que la de escribir comedias. Viajó por Europa y conocía perfectamente el estado del teatro en Francia, en Inglaterra, en Italia. Pues, bien: léase la pintura que hace del nuestro al empezar el siglo: véase cómo le encontró: lo dicen sus cartas, los prólogos, las notas a sus obras; las advertencias a su *Café* principalmente. La primera palabra con la que se tropieza es la eterna, la de siempre: decadencia. Ignorancia y miseria en los cómicos, pobreza y atraso en el vestuario, prohibiciones del Santo Oficio, cargas, gravámenes sobre las empresas, absurda reglamentación, intrigas y brutalidades de los bandos, todos está allí; y el cuadro resulta grotesco hasta la repugnancia. Basta recordar la misma *Comedia nueva* para imaginarse si no todo el teatro, uno de sus géneros, más ruidosos y aplaudidos, que la campaña de Moratín no logró desterrar. En el catálogo de obras representadas hasta el año 25, una nota advierte que buena parte de ellas son traducciones. En efecto: traduce o imita Quintana, traduce don Juan Nicasio Gallego, Solís, Sánchez Barbero, Tapia, los literatos de mejor gusto: se traduce de Shakespeare, de Schiller, de Lessing, de Kotzebue, de Arnault, Lemercier, Legouvè (padre), Ducis... qué sé yo: todo son traducciones. Con estos dramas patéticos de romanticismo inglés o alemán, con las comedias lacrimosas a lo Diderot, alternan tan sólo las refundiciones del teatro antiguo siempre triunfante, y las tragedias clásicas a lo Alfieri, más gustadas por los literatos que por el pueblo. Máiquez, el notable actor, (también con sus ribetes de traducido... de Talma, su émulo), es el único que comunica momentáneamente vida a todas aquellas glaciales tragedias, *Pelayos*, *Númancias*, y *Romas libres*, que interpreta a su gusto, primero el patriotismo anti-napoleónico, después el espíritu revolucionario. Pero en todo esto, ni una obra original, siquiera mediana, que haya llegado viva hasta nosotros, salvo las dos de Moratín"<sup>35</sup>. El panorama que presenta Yxart a través de las palabras de Larra, no es muy alentador, y habrá que esperar a la irrupción del Romanticismo, para encontrarnos con otras tendencias escénicas.

---

<sup>35</sup> Yxart, José. *El arte escénico en España*, Vol. I. Barcelona, Imprenta de "La Vanguardia", 1864, pp 15 y 16.



"El período romántico, decisivamente influido por los modelos francés e inglés que la emigración ha permitido conocer de manera directa, produce una enorme cantidad de literatura de tema histórico y de carácter fantástico, que se expresa tanto en la novela, como en la poesía y el teatro"<sup>36</sup>. Según Díaz-Plaja, el germen de nuestro romanticismo aparece ya en los primeros años del XIX en algunas tendencias formales defendidas por Moratín, pudiendo afirmarse que a partir del 24 de enero de 1806, fecha en que se estrena en el T. de la Cruz *El sí de las niñas* de Moratín<sup>37</sup>, se pasa, a modo de transición, de una estética montada sobre valores universales que propende a formas arquetípicas (clásica), a otra montada sobre unos valores de tipo afectivo, que generan "formas típicas que ejercen su derecho a vivir por su pura y anecdótica sentimentalidad"<sup>38</sup>. Calderón, Lope, Alarcón y Tirso se convierten en modelos para la nueva generación de poetas, produciéndose progresivamente, una españolización de las formas de nuestra escena, a pesar de que las convenciones francesas siguieran latentes. Aparecen opiniones sobre la cualidad romántica del teatro de Calderón, y se considera a este autor como un autor romántico "tal y cómo habían afirmado Schlegel y Durán. Ahora, al aparecer, el romanticismo

---

<sup>36</sup> Artola, M. *op. cit.* p. 403.

<sup>37</sup> Por fin, las normas que encorsetan la estética neoclásica, no aparecen como un armazón violento que fuerza y oprime la expresión, sino que es una natural espontaneidad la que crea estas unidades, de dentro a fuera, sin producir esta sensación de cápsula cerrada con que muchas veces las reglas neoclásicas ahogan el arte. Díaz-Plaja comenta que de *El sí de las niñas* "arranca todo un mundo del que el teatro romántico será la consecuencia, aunque, en los manuales, esta explosión ligera y diminuta (que, sin embargo, provocó, cómo es sabido, incluso gestiones de la Inquisición para prohibirla, de tal manera se consideraba audaz que una muchacha decidiera por sí sola enamorarse de quien quisiera), esa obra, digo, no está generalmente en las historias de nuestro teatro romántico". "Perfil del Teatro Romántico español". *Estudios escénicos, Cuadernos del Instituto de Teatro*, 8. Barcelona, 1963, p. 34.

<sup>38</sup> Díaz-Plaja, G. "Perfil del Teatro Romántico español". *Estudios escénicos, Cuadernos del Instituto de Teatro*, 8. Barcelona, 1963, p. 32.

moderno, no ven en éste sino una prolongación de aquél, y tratan de favorecerlo ante la hostilidad del público contra uno y otro"<sup>39</sup>.

"El teatro romántico, que ha roto con la norma de las tres unidades y ha abandonado las preocupaciones didácticas de los neoclásicos, sufre la influencia de un historicismo formal, que no va más allá del ambiente y época de sus obras, que por lo demás insisten esencialmente en la afirmación de los problemas personales y aún más específicamente sentimentales del individuo, con soluciones que tienen como elemento común la frustración, a que corresponde el desengaño ante la realidad de la vida que caracteriza así mismo las grandes composiciones poéticas como *El diablo mundo* de Espronceda"<sup>40</sup>. Aparecen autores que cultivan un tipo de comedia social entre los que destacan Vega, Sanz, Tamayo, Ayala, Hurtado, Núñez de Arce, Escrich, Pérez Echevarría, Retés, etc; junto a éstos, otros como Bretón, Flores, Arenas, Rodríguez Rubí, Eguílaz, Larra y Serra, se dedican a las comedias de intriga que tantos libretos proporcionarán al arte lírico; y un tercer grupo de ellos, escribe dramas históricos, Hartzenbusch, Zorrilla, Díaz, Escosura, Fernández y González, y Echegaray. La verdadera eclosión del teatro romántico en España es bastante breve. Guillermo Díaz-Plaja afirma que "puede arrancar en 1834 con *La conjuración de Venecia*"<sup>41</sup> y puede morir en

---

<sup>39</sup> Lloréns, *op. cit.* p. 264. Añade además la idea de que, el rechazo del público hacia aquellos dramas modernos, se compara con el que se dirige al antiguo teatro español, y así en uno de los números de *El Artista* de 1835, comenta Ochoa que "cuando nuestro público se familiarice con la poesía grandiosa del género romántico, cuando a la sorpresa y al susto que ahora le causan los dramas de esta naturaleza suceda en su ánimo la meditación creemos que le gustarán *Lucrecia Borja* y todas las obras de Victor Hugo, como también que en vez de dejar desiertos los teatros cuando se representan piezas de nuestros antiguos poetas, llenará aquellos y aplaudirá estas últimas con delirio" (*El Artista*, 1835, II, p. 48), uniendo así Ochoa la reivindicación por el nuevo teatro romántico y por el antiguo teatro español.

<sup>40</sup> Artola, *op. cit.* p. 404.

<sup>41</sup> *La conjuración* corresponde a Martínez de la Rosa, Ministro en el momento en que escribió la obra (1834). Larra, impresionado por la obra, escribía en *La Revista Española*: "Esta es la primera vez que vemos en España a un ministro honrándose con el cultivo de las letras, con la inspiración de las musas. ¿Y en qué circunstancias?, ¡un Estatuto Real,

1844 con *Don Juan Tenorio* <sup>42</sup>. Entre estas fechas tenemos: el 35 *Don Alvaro*; el 36 *El Trovador*; el 37 *Los amantes de Teruel*; el 40 *El zapatero y el Rey*, y el 44 *Don Juan*. Esta clave tiene el valor de ser significativa, para mostrar que ningún movimiento literario se ha agotado<sup>43</sup>, en la literatura española, a mayor velocidad que el movimiento romántico"<sup>44</sup>. Yxart no comparte la idea de Galdós y Díaz-Plaja de que el primer drama romántico haya sido *Don Alvaro o la fuerza del sino*, sino que comenta que "por extraño destino de las cosas, el escritor más sensato y ecléctico de todos" será el que dé el primer paso. "Clásico en su

---

la primera piedra que ha de servir al edificio de la regeneración de España, y un drama lleno de mérito! ¡Y esto lo hemos visto todo en una semana!".

<sup>42</sup> Benito Pérez Galdós afirma que "La primera palabra del romanticismo la dijo el duque de Rivas con su *Don Alvaro*, que apareció en el 35, obra grandiosa, concebida en los dolores de la emigración, entre el tumulto de las luchas literarias y políticas de Francia y trazada y explanada en las nieblas del Támesis. Tras *Don Alvaro*, vino *El Trovador* (1836), que es todo pasión y ardor caballeresco, ese ardor quijotesco que, en el actual estado de las ideas, no concebimos sin hacer una abstracción previa de todo lo que nos rodea. Al día siguiente, Hartzenbusch dio sus *Amantes de Teruel*. Parecía que faltaba algo para completar las florecencia del romanticismo, y este tercer apóstol de la nueva escuela llevó a ella el sentimiento melancólico, la poesía dulce y tranquila, Esta trilogía, que será siempre uno de los mejores títulos de la literatura española comprendía de un modo completo los caracteres del ciclo romántico" Galdós, *Nuestro Teatro*. Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo. Volumen V. Renacimiento, Madrid, 1923. p. 43.

<sup>43</sup> Yxart, en su libro sobre el Teatro Romántico afirma que "lo que hace fracasar al personaje romántico es la anormalidad, es decir, la exageración excéntrica por la cual los héroes del teatro, fatales o malditos, escépticos u optimistas, enamorados de imposibles, todos hacen consistir su grandeza en la monstruosidad. La tipología del personaje romántico trae consigo, naturalmente, que a la hora en que se tiende a un cierto equilibrio, apoyado de nuevo en aquella tradición sana y burguesa de la comedia moratiniana, se va más claro lo que tiene esto de aparatoso y lo que tiene de falso". Citado en: Díaz-Plaja, *op. cit.* p. 50.

<sup>44</sup> Díaz-Plaja, *op. cit.* p. 35. Yxart no comparte esta teoría de que el romanticismo español sea tan corto, sino que comenta que "El movimiento romántico prolongándose por casi toda la década siguiente, del 40 al 50, modifica su primitivo carácter con el transcurso del tiempo". *op.cit.* p. 23.

juventud, él es precisamente el que obliga a retirar el telón resudado, con la columnata pseudo-griega y el peristilo trágico. Martínez de la Rosa da su *Conjuración de Venecia* (1830-36); el Duque de Rivas, su *Don Alvaro* (1835); García Gutiérrez, *El Trovador* (1836); Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel* (1837). Harto se ha dicho: un ministro doctrinario, un noble de antiguo abolengo, un artesano, un recluta, hacen la revolución dramática"<sup>45</sup> A partir de la segunda mitad del siglo, el romanticismo cede el paso a una temática específicamente burguesa, en la que los arrebatos románticos se han integrado con las nuevas tendencias realistas<sup>46</sup> y que traslada al teatro problemas inmediatos de la sociedad postrevolucionaria recién nacida; y en 1854, Valera afirma: "El romanticismo no ha de considerarse hoy ya como secta militante sino como una cosa pasada y perteneciente a la historia"<sup>47</sup>.

Sin embargo, a pesar de ese realismo que no cede nunca su posición radical en la historia de la literatura española, hay un matiz del periodo romántico que merece ser destacado a juicio de Díaz-Plaja: la conciencia de que el romanticismo representa una reivindicación nacional, una rebeldía nacionalista frente a aquellas formas arquetípicas y universales implantadas por el clasicismo francés. Se trata de "retroceder hacia lo típico, hacia lo diferenciado, en vez de insertarse en una concepción supranacional, como la del clasicismo francés, que imponía una identidad de creación artística en toda Europa". La estética española ha ido rápidamente de un extremo al otro; Alcalá Galiano, en un artículo publicado en *La Revista española*, al hablar del *Don Alvaro*, dice que al autor «se le acusa de diversidad al presentar al mismo tiempo escenas del bajo pueblo popular, y de la gente encopetada», mostrando un tipo de

---

<sup>45</sup> Yxart. *op. cit.* p. 21.

<sup>46</sup> Según Díaz-Plaja una de las causas del rápido agotamiento del romanticismo en España es que "en esta década nosotros nos encontramos con, por un lado, con un movimiento romántico de tipo espectacular que, como vemos, va precedido -y flanqueado- por una tradición de comedia moratiniana, de comedia burguesa y costumbrista que nos va a dar inmediatamente la sensación de que el arrebato, la gesticulación romántica, no se produce de un modo total, sino que siempre encontraremos en este movimiento los contragolpes de un realismo que no cede nunca su posición radical en la literatura española". Díaz-Plaja, *op. cit.* pp. 35 y 36.

<sup>47</sup> Díaz-Plaja, *op. cit.* p. 35.

reflexión completamente escandalosa para una pieza de Racine o de Molière, pero de ningún modo atípica para una pieza española. "Es decir, en último término, lo que está recuperando el teatro nacional es aquella fórmula de naturalismo que Lope había impuesto y que servía para reírse de los preceptistas aristotélicos, cuando le acusaban que su teatro era un «monstruo hermafrodito», es decir, una ficción en la cual existían mezclados los elementos grotescos y los elementos nobles. Para Lope de Vega, esto no era un problema, puesto que, en fin de cuentas, decía él, en la naturaleza los elementos de todo tipo se presentan mezclados"<sup>48</sup>. Yxart hace un comentario sobre esta tendencia del romanticismo español: "Con las exageraciones y violencias de un idealismo desenfrenado, la escuela romántica trae en su misma bandera el realismo popular, la reivindicación de lo pintoresco y genuino. Esta combinación y cruce de las dos tendencias, nacidas del mismo principio, se observa en todas partes. El ejemplo vivo y típico está en el mismo *Don Alvaro*: la prosa corriente y jugosa, junto al lirismo poético, las escenas de aguaducho y mesón, el reparto de la bazofia, entreverados con los alaridos y los sollozos de la pasión en delirio; cuadros populares con toques calientes y espontáneos al lado de las situaciones ideales y extremadas. La comedia de Bretón y de Vega, culta y urbana, o mofándose satírica de tales destemplanzas, presentando de ellas su aspecto ridículo, alterna con el género andaluz, con el sainete típico de calañés y chaquetilla corta, de modo que, fuera del teatro, llega con el romance caballeresco y la oriental, el romance en caló (*La venta del Jaco* de Rubí<sup>49</sup>), o los artículos de costumbres, francamente realistas, zumbones, minuciosos en sus detalles"<sup>50</sup>.

Alcalá Galiano, en otro artículo publicado en el primer número de *La Revista de Madrid*, (1838), ante la imposibilidad de definir la situación se limita a decir: "Estamos en revolución", es decir estamos en plena confusión estética. Los escritores se encuentran soliviantados por unas ansias de novedad -los aires europeos-, y por otro, oprimidos por una tradición costumbrista y burguesa que nunca abandona el teatro nacional.

---

<sup>48</sup> Díaz-Plaja. *op. cit.* pp. 37 y 38.

<sup>49</sup> Este tipo de obras costumbristas en dialecto andaluz, dan lugar a una línea de desarrollo de la zarzuela romántica, definida como zarzuela andaluza, como veremos en el capítulo III.

<sup>50</sup> Yxart. *op. cit.* p. 23.

¿Cómo logra llegar el autor a una síntesis de intereses dramáticos, manteniéndose fiel a sus principios estéticos?; está claro que la revolución romántica alcanza también su "manierismo" formal, es decir, desarrolla su propio academicismo que la hace perpetuarse y repetirse, y la dota de mínimas normas que aseguren su permanencia. Quizás el aspecto más interesante del nuevo teatro romántico es que se concibe la obra teatral como un todo; el personaje romántico no tiene fuerza verbal suficiente para crear su clima dramático, y exige al autor que este contexto se cree en escena como una consecuencia ambiental previamente prevista. El teatro logra la popularidad, el interés del público, a través de lo escenográfico y sobre todo, de la locura por la música que ha llegado a Madrid en forma de ópera italiana.

### **Las traducciones; el repertorio teatral a principios de siglo.**

Una referencia al tema de las traducciones, se hace imprescindible en este periodo, que se caracteriza principalmente por la adaptación a la escena española del teatro francés. "El incremento de las traducciones - comenta Lloréns-, como de la producción literaria en general, coincidió, naturalmente, con la desaparición de la censura. Y en parte también con el desarrollo de la industria española, que favorecida por disposiciones oficiales pudo al fin competir sin gran desventaja con la francesa. En años anteriores, como ya se dijo, el número de traducciones al español publicadas en Francia superó con frecuencia a las impresas en España"<sup>51</sup>. A partir de 1834, juntamente con los del siglo anterior, entran los nuevos escritores de la época romántica, Victor Hugo, Dumas, Balzac, George Sand, con numerosas ediciones. [...] De los autores ingleses se sigue traduciendo, como antes, a Walter Scott y a Byron, y como antes también las versiones de muchas obras no se hacen directamente del inglés, sino de traducciones francesas. No pocas de las novelas de Walter Scott, cuya boga se mantiene en este periodo, se editan todavía en París". Lloréns en esta misma obra, rechaza el argumento de aplastante influjo de la cultura francesa, comentando que la influencia es innegable, pero más limitada y superficial de lo que se ha afirmado tantas veces. "A los casticistas y francóforos españoles del siglo XIX les hacía falta encontrar una víctima propiciatoria para explicar la decadencia política y cultural de

---

<sup>51</sup> Lloréns, V. *op. cit.* p. 247.

España desde mediados del siglo XVIII, y la encontraron en Francia, vencedora militarmente primero y literariamente después. Con lo cual el declinar español podía atribuirse más que a causa propia a influencia ajena". Ya hemos comentado algunas ideas que aparecen en las fuentes sobre la costumbre de poner en escena gran cantidad de traducciones en el capítulo de introducción. Larra escribe un artículo sobre el tema, que incluimos a continuación por el interés que presenta:

#### "De las traducciones

De la introducción del vaudeville francés en el teatro español. *La viuda y el seminarista* y *Los guantes amarillos*, piezas nuevas en un acto.

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés, y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien, por que para traducirla mal, no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular el que tiene que servirse del segundo, no anda escaso del primero. Sabiendo todas estas cosas, no se ignora que el gusto en teatros es variable; que en tanto hay efectos teatrales, en cuanto se establece entre el autor y el espectador una comunidad de afectos y de sensaciones; que de diversidad de costumbres nace la diferente expresión de las ideas; que lo que en un país y en una lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar a ser en otros una necedad vacía de sentido; que un carácter nuevo en Francia puede ser viejo en España; no se ignora en fin, que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar: es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente; de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales. Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: *Dice monsieur Scribe*, etc., etc. Esto con respecto a la comedia; por lo que hace al drama histórico, a la tragedia, o cualquier otra composición dramática cuya base sea un hecho heroico, o una pasión, o un carácter célebre conocido, éstos ya son cuadros

igualmente presentables en todos los países. La Historia es del dominio de todas las lenguas; en este caso basta tener un alma bien templada y gusto literario ejercitado para comprender las bellezas del original; no se necesita ser Víctor Hugo para comprender a Víctor Hugo, pero es preciso ser poeta para traducir bien a un poeta.

La tarea, pues, del traductor no es tan fácil como a todos les parece, y por eso es tan difícil hallar buenos traductores; porque cuando un hombre se halla con los elementos para serlo bueno, es raro que quiera invertir tanto trabajo sólo en hacer resaltar la gloria de otro. Entonces es preciso que sea muy perezoso para no inventar, o que en su país tenga establecida muy poca diferencia entre el premio de una obra original y el de una traducción, que es precisamente lo que entre nosotros sucede. Nuestro teatro moderno no carece de buenos traductores. Entre todos se distingue Moratín: nótese cómo en *El médico a palos* españoliza una comedia, producción no sólo de otro país, pero hasta de una época muy anterior; hace con ella el mismo trabajo que Molière había hecho con Terencio y Plauto, y que Plauto y Terencio habían hecho sobre Menandro. No era Marchena poeta cómico, pero merece un lugar distinguido entre los traductores. Gorostiza fue menos delicado, si tan buen traductor, porque alcanzó un tiempo en que era más fácil revestirse de galas ajenas; y así sin que queramos decir que siempre fue plagiarlo, muchas veces no vaciló en titular originales sus piraterías. Posteriormente la traducción fue entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo de abrirse la puerta al mercado extranjero, y multitud de truchimanes con el Taboada en la mano y valor en el corazón, se lanzaron a la escena española. El vaudeville, género de composición dramática puramente francés, fue una mina inagotable; género complejo, verdadero melodrama en miniatura, así participa de la ópera como de la comedia; hijo de las costumbres francesas, bástale su diálogo diestramente manejado y erizado de puntas epigramáticas; esto, y algunos casos monótonos que giran casi siempre sobre temas semejantes, bastan a adornar una idea estéril que pocas veces produce más de una o dos escenas medianamente cómicas. El público francés, tan cantor como mal músico, se paga de eso, y tiene razón, porque no le da más importancia que la que tiene, y porque rico, el teatro de cómicos excelentes, el juego mímico y la perfección del arte prestan interés del otro lado de los Pirineos a la composición más desnuda de mérito y de



originalidad. Pero aquí donde el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser, es decir, la parte música, aquí donde no es la expresión de las costumbres, aquí donde el público ha menester de composiciones más llenas, de más ingenio y enredo, su introducción deja de ser muy arriesgada, y sólo se le podía admitir en cuanto a comedia y a cuenta de comedias. Son sólo admisibles, pues, en la escena española aquellos vaudevilles que giran sobre un argumento y un enredo cómico de algún bulto, y aquellos en que queda material para llenar una pieza en un acto aun después de suprimida la música, y eso sin darle gran importancia, sin tratar de llenar con ellos una función entera. La empresa que todavía tiene los teatros emprendió esto y trató de sustituirles a nuestros sainetes, piezas verdaderamente cómicas nacionales y populares, pero cuya muerte era próxima desde que los ingenios se desdeñaban de componerlas, y que, por lo repetidos ya sabidos que están ya del público, apenas podían ser ya de utilidad. Otra mira se llevó en esto: los sainetes tienen el inconveniente de halagar casi siempre las costumbres de nuestro pueblo bajo, por los términos en que están (generalmente) escritos, en vez de tender a corregirlas y suavizarlas, poniéndolas en ridículo; todo lo que fuese proponerse ese fin sustituyendo a los palos, a las alcaldadas y a las sandeces de los payos, rasgos agudos y delicados de ingenio, era laudable. Pero esto no podía conseguirse sin revestir los vaudevilles de la misma nacionalidad y popularidad de que aquéllos gozaban: sólo así se podía introducir un género nuevo, y eso fue lo que se descuidó. De aquí que todo el triunfo que han podido conseguir los vaudevilles ha sido pasajero y efímero, y son muy pocos los que han quedado en el caudal, y no han pasado rápidamente después de unas cuantas noches de representación. ¿Y cuáles son los que han quedado? Aquellos que tenían más analogía con nuestras costumbres, o aquellos en que una idea verdaderamente cómica y original se hallaba bien adaptada y desarrollada por un traductor hábil.

Ocasión es ésta de hacer justicia a quien la merece: uno de los que mejor han traducido vaudevilles, uno de los que hubieran podido españolizar el género nuevo, es don Manuel Bretón de los Herreros. Seguramente, si todos los vaudevilles que se han adoptado hubiesen sido y se hubiesen traducido como *La familia del boticario*, como *No más muchachos*, y otros del mismo traductor, verdaderos modelos de esa clase de trabajo, sólo elogios tendrían que salir de nuestra pluma. Son sólo comparables con las traducciones del señor Bretón algunas de otro joven

poeta bien conocido: ya nuestros lectores habrán adivinado que hablamos del señor de Vega<sup>52</sup>; y decimos algunas, porque no las ha cuidado todas igualmente; pero siempre le harán honor *El gastrónomo sin dinero*, *El cambio de diligencias*, *Quiero ser cómico*, y otras, en algunas de las cuales sobre todo está tan bien hecha la traducción, que puede, (con justicia) llamarlas casi originales.

Tanto nos hemos remontado, (llevados de nuestra imaginación), que apenas sabemos ahora pasar de los señores Bretón y Vega a los traductores o truchimanes de *La viuda y el seminarista* y de *Los guantes amarillos*. (Toda comunicación está interceptada, y sin una violenta transición, sin pedir antes perdón a aquellos escritores por haber hablado de ellos en un artículo destinado al examen de estas piezas, no nos es posible entrar en materia.) Parece que de las dos cosas que hemos dicho ser necesarias para traducir mal una comedia, los traductores de estas dos novedades no han tenido más que una, esto es, el atrevimiento, porque a haber tenido también diccionario, imposible es que hubiesen hecho tan mezquinos truchimanes.[...]"<sup>53</sup>.

Muro Munilla en su estudio sobre Bretón de los Herreros, añade algunas ideas sobre las traducciones a principios de siglo; él afirma que "De mayor importancia, si cabe, que el papel desarrollado por la prensa en la introducción de aportaciones extranjeras y extranjerismo lingüísticos, es el desempeñado por las traducciones. Ni el peligro ni la necesidad de las mismas escaparon a autores y críticos; sin embargo, el difícil equilibrio que supone la elección de la obra precisa, y su correcta versión a otra lengua (en contadas ocasiones conseguido) llevó a los censores de a lengua a agrias censuras, que en la mayoría de los casos se

---

<sup>52</sup> Tanto Bretón como Vega escribieron libretos que fueron puestos en música como zarzuelas. En el caso de Vega, comentaremos en capítulos posteriores algunos de los casos.

<sup>53</sup> Larra, M. J. de. "De las traducciones. De la introducción del vaudeville francés en el teatro español. *La viuda y el seminarista*. *Los guantes amarillos*. Piezas nuevas en un acto. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres. Publicados en los años 1832, 1833 y 1834 en la "Revista Española" y "El Observador". En *Obras completas de don Mariano José de Larra*, Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1886, p. 496.

encontraron justificadas, contra la labor de los traductores"<sup>54</sup>. A pesar de que ya en el siglo XVIII existen gran número de traducciones, tal y cómo ya comentaba Lloréns, "la avalancha de traducciones se produce en el siglo XIX. La necesidad de abastecer los escenarios, y la falta de producción autóctona por centrarnos en el teatro, llevaron a una proliferación de obras traducidas que, irónica y consecuentemente, cerraron más aún el camino a la producción original, ya agobiada por una censura despiadada y poco recompensada económicamente. El intento de crear un nuevo teatro alejado de las producciones de los epígonos del Siglo de oro había llevado a los reformadores en el siglo XVIII a la búsqueda del remedio en la traducción de las tragedias francesas de Corneille (ya vertido al español en 1723) y Racine. Ahora en los primeros años del XIX, la comedia de costumbres, acogida con gusto por el público, encontraba modelos y productos al mismo tiempo en los autores franceses, que eran objeto de incesantes traducciones. Es el momento espléndido de autores como Collin d'Harleville, Picard, Etienne, Fabre d'Eglantine o Marivaux. Junto a ellos, Molière (traducido por Moratín) Sedaine, Beaumarchais o Mélesville, y sobre todos, Eugène Scribe, traducido y adaptado hasta la saciedad"<sup>55</sup>. El propio Bretón escribe un artículo sobre el tema, que se publica en *El Correo* en 1831, y que comienza dando cuenta del problema: "Tal plaga ha llovido y está lloviendo sobre los teatros españoles de dramas de toda clase y condición traducidos, por lo común pésimamente, por manos ineptas, que no es extraño se oiga por algunos con cierta repugnancia el nombre de traductores"<sup>56</sup>. Muro Munilla concluye diciendo: "Como muestra de este gran número de traducciones, sirvan los datos que proporciona la obra crítica teatral de Bretón de los Herreros, donde se halla noticia, atendiendo sólo al caso relevante de Eugenio Scribe, de diecinueve piezas del autor francés traducidas para nuestra escena entre el 29 de abril de 1831 (*La Sonnambula*) y el 11 de septiembre 1833 (*Las capas*)"<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Muro Munilla, Miguel. *Ideas lingüísticas sobre el exirranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985, p. 28.

<sup>55</sup> Muro Munilla, *op. cit.* p. 29.

<sup>56</sup> Herreros, Bretón de los. *El Correo*, Madrid, 8-VII-1831.

<sup>57</sup> Muro Munilla, *op. cit.* p. 29.

Para cerrar el tema, Lloréns esgrime un argumento positivo sobre el tema: "La lamentación de Larra: «lloremos, pues, y traduzcamos», solo podía justificarse pensando que el incremento de las traducciones redundaba en perjuicio de las obras originales en español. De no ser así no había motivo para tan amarga queja, puesto que el mismo fenómeno se observaba en Francia y otros países. El romanticismo, promotor de las literaturas nacionales y regionales, era también europeísta y cosmopolita. [...] La literatura quiso ser universal y fue desde entonces verdaderamente europea; de ahí la abundancia de traducciones"<sup>58</sup>.

Cabría la pregunta sobre el tipo de repertorio que se ponía en nuestra escena durante esta época del siglo. "Durante los primeros años de la década romántica el predominio del teatro francés fue absoluto. De las ciento y pico de obras que se representaron en el T. del Príncipe en 1836, las traducciones del francés se elevan casi al doble que las obras españolas. Lo que no era gran novedad, porque ya algunos años antes venía ocurriendo lo propio; en el año teatral de 1831-1832, en el Teatro del Príncipe, se estrenaron trece traducciones, tres comedias originales y cinco refundiciones (según el *Correo Literario y Mercantil*, nº 574, del 14 de marzo de 1832). Sólo a principios de la década moderada(1844-54) se produce un cambio. ¿Qué obras eran? En su mayoría contemporáneas empezando por el fecundo Eugène Scribe (1791-1861) autor cómico de piezas ligeras principalmente. De él se vertieron o adaptaron más de sesenta obras al español, y tuvo entre sus traductores a Bretón de los Herreros, con cerca de veinte; Ventura de la Vega, Mariano José de Larra, García Gutiérrez y Hartzenbusch. Después de Scribe hay que colocar a los autores de melodramas, como Victor Ducange; *Treinta y tantos o La vida de un jugador* fue su obra más conocida desde fines del reinado de Fernando VII. Cuarenta y ocho representaciones cifra excepcional, alcanzó entre 1830 y 1839 otro famoso melodrama, *La huérfana de Bruselas* de Jean Nicholas Bouilly.

En contraste con los autores cómicos y melodramáticos, los románticos franceses, que tanto escándalo habían de producir, llegaron más tarde y duraron poco. El primer drama de Victor Hugo puesto en escena fue *Lucrecia Borgia* en 1835. En 1836 se estrenó *Hernani*, traducido por Eugenio de Ochoa. Ese mismo año se dieron cuatro obras nuevas para el

---

<sup>58</sup> Lloréns, *op. cit.* p. 255.

público español de Alexandre Dumas (conocido desde antes): *Teresa*, traducción de Ventura de la Vega; *Antony* de Ochoa; *Margarita de Borgoña* (La tour de Nesle), de García Gutiérrez; y *Catalina Howard*. En 1837 se estrenó *María Tudor* de Victor Hugo. Los antiguos dramaturgos franceses quedaron poco menos que ignorados, con la excepción de Molière, de quien siguieron representándose algunas obras, sobre todo *El médico a palos*, arreglado por Moratín. *El Cid* de Corneille, que traducido por Tomás García Suelto a principios de siglo había popularizado Máiquez, apenas se repuso alguna vez hasta 1835 [...] Por lo que se refiere a autores nacionales contemporáneos también los del género cómico llevan la palma. El primero Bretón de los Herreros, por ser el más fecundo de todos y porque algunas de sus obras alcanzaron un número de representaciones superior al corriente. A Moratín se le sigue aplaudiendo, después de eclipsado muchos años. En la España de Calomarde no se permitieron *El sí de las niñas* ni *La mojigata*; sólo a principios de 1834 se representaron de nuevo hasta Manuel Eduardo de Gorostiza sigue en escena de vez en cuando, y no sólo con su más reciente producción, *Contigo pan y cebolla*, sino con otras muy anteriores. En el drama el más afortunado fue Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia* estuvo representándose sin interrupción durante quince días después del estreno, cosa insólita, no por entonces el autor era jefe del Gobierno, lo que indudablemente favoreció la publicidad del acontecimiento teatral. En orden descendente *El Trovador* de García Gutiérrez, con once representaciones; *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, con nueve, y el *Don Alvaro* de Rivas, con siete, para ser repuestos luego en alguna que otra ocasión, son los dramas que mejor acogida tuvieron. Años después será Zorrilla, que no empezó como dramaturgo hasta 1839 el que coseche más aplausos. Otros tuvieron no menos éxito con determinadas obras: Gil de Zárate, con *Carlos II el hechizado*; Roca de Togores con *Doña María de Molina*. Pero a todos oscureció Hartzenbusch con una comedia de magia, *La redoma encantada*, que se repitió desde el estreno en octubre de 1839, treinta veces seguidas. Nada semejante había ocurrido en el teatro español desde que un autor francés Grimaldi, vecinado en Madrid desde 1823, puso en escena en

1829 *Todo lo vence el amor o La pata de cabra*, la obra más conocida en su tiempo por los habitantes de toda España"<sup>59</sup>.

En cuanto a nuestro siglo de oro, los más representados fueron por este orden: Rojas Zorrilla, Tirso, Lope, Moreto y Calderón, aunque siempre de manera discontinua, pues en España no existía un espacio escénico que permitiese la reposición de obras antiguas del repertorio nacional (en Francia contaban con la *Comédie Française* para este propósito). También en este repertorio predomina la comedia sobre el drama. *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso se da cuatro veces en 1833, otras cuatro en 1838 y una en 1839; *El desdén con el desdén* de Moreto, una vez en 1833, cuatro en 1837, una en 1838; *La moza de cántaro* de Lope, dos en 1833, cuatro en 1837<sup>60</sup>. El drama más representado en esos años fue García del Castañar, de Rojas Zorrilla: once veces entre 1836 y 1839; al que sigue *El convidado de piedra* de Tirso, que en esos mismos años se da siete veces. De Calderón se representaron entre 1833 y 1839 seis comedias, la de más éxito *Casa con dos puertas mala es de guardar*, ocho veces; la que menos, *El escondido y la tapada*, con una; y dos dramas: *La vida es sueño*, cinco veces; *El garrote más bien dado* y *Alcalde de Zalamea*, tres.

Si recurrimos a las fuentes hemerográficas, podríamos reconstruir el repertorio estrenado en Madrid durante una temporada teatral. Hemos leído los números que del *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, que se conservan en la Hemeroteca Municipal de Madrid. El *Semanario* inició su publicación en Madrid el 3 de abril de 1836, fecha en la que aparece su primer número<sup>61</sup>, y finalizó su andadura el año 1857<sup>62</sup>. Durante toda su primera etapa (1836-1842) estuvo dirigido por Mesonero Romanos. El periódico muestra en sus "Críticas literarias"

---

<sup>59</sup> Lloréns, *op. cit.* pp. 383-384.

<sup>60</sup> A pesar de esto, no llegan al nivel que alcanzan las comedias de Moratín: veintiuna *El sí de las niñas*; trece *La Mojigata*.

<sup>61</sup> Este periódico es mucho más barato que *El Artista*, publicación que hemos mencionado anteriormente (un número de *El Artista* costaba cuatro reales, mientras que abonarse al mes de el *Semanario* (cuatro números) sólo costaba tres. "se iniciaba así en España el tipo de publicación periódica destinada a un público mucho más amplio que antes, a semejanza del *Penny Magazine* de Inglaterra y del *Magasin Pittoresque*, que empezó en Francia en 1833". Lloréns, *op. cit.* p. 271.

<sup>62</sup> En la Hemeroteca madrileña se conservan los números desde 1836 hasta 1856.

una ideología claramente antiromántica, y el propio director aprovecha cualquier circunstancia para ridiculizar el movimiento; sin embargo, "Mesonero no duda un momento en incluir en su revista, como acabamos de ver, artículos cuyas opiniones literarias se oponen totalmente a las suyas. El *Semanario* no fue órgano de una tendencia o grupo; atento a sus intereses económicos y literarios, fue una revista de todos y para todos"<sup>63</sup>. Hemos recogido algunas de las críticas literarias, publicadas, para comprobar el repertorio estrenado en Madrid en la temporada 1836-1837. Lo primero que observamos es que no abundan las críticas a estrenos; el periódico selecciona, de ahí el que nos haya interesado, obras originales; la misma publicación se justifica en uno de sus primeros números, comentando que "*El Semanario Pintoresco* que no sale más que una vez por semana y en día determinado, rara vez podrá hablar a su debido tiempo de las representaciones nuevas que ya habrán analizado detenidamente todos los periódicos o diarios. Por esta razón se abstendrá de hablar de ellas siempre que no pueda hacerlo al mismo tiempo que los demás periódicos o revistas, o que no ofrezcan algún notable motivo de interés, como por ejemplo el de ser originales<sup>64</sup> y haber agradado al público [...]"<sup>65</sup>. En el mismo número en el que aclara esta idea, comenta el estreno en el T. del Príncipe de la obra *Elvira de Albornoz*; el siguiente estreno al que hace referencia es la obra *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, y comenta al respecto que "la extensión que hemos creído deber dar a las noticias históricas que anteceden no nos permiten entregarnos al análisis detenido del drama que hoy ocupa; sin embargo en el estado de adormecimiento en que yace desgraciadamente la Talía española es tan rara la ocasión que se nos presenta para romper el silencio en su elogio y por otro lado hallamos tan digno de él la interesante producción del señor Hartzenbusch que creíamos faltar a nuestro deber si no consagramos algunas líneas a tributar rendido homenaje al talento del autor y a congratularnos de que la escena española haya al fin dado en el largo período de un año esta señal de vida aunque tardía interesante

---

<sup>63</sup> Lloréns, *op. cit.* p. 280.

<sup>64</sup> Está claro que no hará referencia a las obras traducidas, con lo que nos permitirá conocer el número de obras originales que se estrenan en una temporada.

<sup>65</sup> *Semanario Pintoresco Español, periódico literario ilustrado*, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo I (1836), nº 9, p. 80.

sobremanera (...)” [sin autor]<sup>66</sup>. Tras esta obra, se trata un estreno de comedia, “*Muérete ¡Y verás!*... Comedia original en 4 actos de Manuel Bretón de los Herreros. Limitados por sistema a no hablar de más producciones dramáticas que de aquellas originales nos vemos en la necesidad de guardar largos periodos de tiempo en silencio si bien éstos prometen abreviarse a medida que nuevos y apreciables escritores se van lanzando a la arena tan noble como tristemente descuidada hasta el día (...)”<sup>67</sup>. La siguiente obra que se comenta es de García Gutiérrez; se trata del drama en cuatro jornadas, titulado *El paje*, del que se escribe lo siguiente: “La escena nacional saliendo del lastimoso abatimiento en que por largo tiempo han enmudecido nos presenta ya más frecuentemente ocasiones de ocuparnos de ella y jamás trabajo alguno excitó mayor simpatía en nuestro corazón o en nuestra pluma. Cuando observamos con placer a esa escogida porción de jóvenes escritores arrojar impávidos a una arena en que tan meritorios son los triunfos por lo difíciles e inseguros; cuando por resultado de esta noble lucha vemos renacer el interés del público que desmiente con este proceder la mal fundada acusación de indiferencia, parécenos que nuestro deber consiste en prestar un apoyo siquiera débil y pasajero a los nobles esfuerzos del talento y al poderoso aliciente de la solicitud popular (...)”. M<sup>68</sup>. Tras éste, “*Doña M<sup>a</sup> de Molina* drama original en 3 actos de Mariano Roca de Togores. «Al fin el teatro moderno nacional dignamente representado por una corta pero escogida porción de jóvenes poetas toma en manos de éstos aquel carácter original filosófico y profundo que conviene al gusto de país y a la exigencia verdaderamente grande de la moderna escena. Hubo momentos en que llegamos a temer que exaltada la imaginación de nuestros escritores con los funestos ejemplos que les ofrecían a cada paso los modernos dramaturgos singularmente del teatro francés se apresurarían a repetir en nuestra escena todos los desvaríos todos los horrores que desgraciadamente y bajo el seductor alhago de plumas tan privilegiadas no

---

<sup>66</sup> *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo II, p. 48.

<sup>67</sup> *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo II, N° 58, p. 141.

<sup>68</sup> *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo II, N° 59, p. 165.



podieron menos que conmover y arrebatarse la admiración de los pueblos a quienes se dirigían. Más por fortuna nuestros ingenios colocados en frente de otra sociedad no tan extravagante, no tan ávida de sensaciones violentas, se dedicaron a estudiar su índole y sus necesidades, pensaron en su imaginación, la diferencia de pueblos y costumbres, observaron que aquellos mágicos cuadros que en la escena francesa subyugaban el alvedrío de un público entusiasta, voluble y fanático por la novedad, eran juzgados con mayor severidad cuando trasladados a nuestra lengua se veían ofrecidos a otro auditorio más imparcial más reflexivo y que todavía cree que la moralidad es la primera prenda de las obras del ingenio. Reconocida pues esta tradición y aprovechando por otro lado ventajosamente, la justa libertad de la escuela moderna teniendo al mismo tiempo dentro de casa en nuestro antiguo teatro abundante copia de modelos sublimes que imitar en este género, vieronse nuestros autores colocados en el terreno que el público apetecía y trabajando animosamente en él no tardaron en recoger laureles con que adornar sus frentes y verse aclamados por un pueblo que reconocía en ellas la expresión de sus ideas, de su civilización, y su poesía [...].

Sin embargo nuestros autores debieron considerar y consideraron en efecto que en el siglo actual todas las obras deben llevar un carácter de utilidad positiva, y que no eran sólo llamados a recrear el auditorio con fábulas ingeniosas de amor, con diálogos de encantadora poesía que si pudieron colmar los deseos de una sociedad tranquila en tiempos bonables y dichosos, necesariamente llegarían a parecer pálidos y sin vida ante un pueblo agitado por los vaivenes políticos, castigado por la necesidad, y aleccionado por la desgracia. Vieron pues que se les precisaba, para con la justa exigencia del público a la par que con el verdadero objeto de la escena envolver entre la gala de sus producciones un pensamiento moral, un hecho histórico, una verdad política, que el pueblo pudiese aprovechar ya riendo bajo la festiva máscara de Talía, ya estremeciéndose al brillo del trágico puñal (...). [sin autor]<sup>69</sup> Esta interesante crítica, revela claramente el rechazo de Mesonero por el romanticismo, y el interés de regeneración de la sociedad, piedra angular del teatro según su concepto de arte moralizante. En el nº 73 aparece una breve referencia al estreno

---

<sup>69</sup> *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo II, Nº 70, p. 235.

de la obra *Fray Luis de León o El siglo y el claustro*, melodrama de José de Castro y Orozco<sup>70</sup>; y en el nº 88, a *Carlos II* "drama histórico original en 5 actos y en verso de Antonio Gil de Zárate"<sup>71</sup>.

La última crítica de la temporada 1836-1837 es un drama histórico "*Bárbara Blomberg*, escrito por Patricio de la Escosura. «Ya que los hechos históricos se han de poner en escena, ya que las antiguas crónicas se han de convertir en abundante repertorio y frondosa almáciga de asuntos dramáticos, nosotros preferiremos siempre aquellas composiciones que ajustándose en lo esencial a la verdad de la historia sólo concedan al arte la facultad de embellecer y adornar el asunto principal sin desfigurarlo ni adulterarlo de manera alguna. No osamos indicar siquiera que esta máxima de utilidad y conveniencia debe considerarse como regla del arte por temor de que esta palabra regla cause escándalo en tiempos en que se pregonan grandes adelantamientos e ilustración y progresos de la razón humana el mentar la ley es enfadoso, el hablar de reglas insoportable, el nombrar los preceptos ridículo. Ya que no somos románticos en el sentido que dan a esa voz los clásicos, ya que no somos clásicos en la acepción que toman la palabra los románticos, evitemos disputas y denominaciones de partidos; no contrariemos a los que se empeñan en sostener que hay un arte sin reglas y proclamando las mismas eternas verdades con diferentes palabras, bauticemos a las reglas y los preceptos con el nombre ya apuntado de máximas de utilidad y conveniencia. Decíamos pues que consideramos como una de ellas que en el drama no se altere un punto la verdad de la Historia en cuanto a lo sustancial del hecho, ni en cuanto al carácter sustancial de los personajes, ni en alguna al fin de las circunstancias esenciales, de otra manera no sólo se imbuiría al pueblo multitud de lastimosos errores sino que se desvirtuaría el interés en la parte ilustrada del público español (...).S. el E.»<sup>72</sup> Es decir, tratando de resumir el repertorio, nos encontramos en el

---

<sup>70</sup> *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo II, Nº 72, p. 270.

<sup>71</sup> *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo II, Nº 88, p. 380

<sup>72</sup> *Semanario Pintoresco Español*, periódico literario ilustrado, Madrid, Imp. de Tomás Jordán. Tomo II, Nº 89, p. 387.

año cómico 1836-1837 con los siguientes estrenos originales comentados en el *Semanario*:

*Elvira de Albornoz*

*Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch

*Muérete ¡Y verás...!*, de Bretón de los Herreros

*El paje*, de García Gutiérrez

*Doña María de Molina*, de Roca de Togores.

*Fray Luis de león, o el siglo y el claustro*, de José  
Castro de Orozco

*Carlos II el hechizado*, de Antonio Gil de Zárate

*Bárbara Blomberg*, de Patricio de la Escosura

Según el *Semanario*, ocho fueron las obras originales que se estrenaron durante esa temporada que, además, estarían compitiendo con el doble de traducciones francesas, por lo menos en lo que al T. del Príncipe se refiere, según constata el *Correo Literario y Mercantil* nº 575, del 14 de marzo de 1832. Sirva esto de ejemplo en lo que al repertorio se refiere.

### **La declamación**

Unos breves apuntes sobre el estado de la declamación en nuestra escena, nos permitirán comprender mejor el ambiente en el que renace la zarzuela, y el tipo de declamación con el que se combinan los números musicales en las zarzuelas de principios de siglo.

Si nos remontamos a la declamación dieciochesca, según recoge Saldoni en su diccionario, en diciembre de 1784 la *Gaceta de Madrid* comunicaba a sus lectores que "José Resma tradujo del francés en 1784 *El arte del teatro*, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral y la diferencia que hay de ésta a la del púlpito, tribunales, etc. Obra utilísima para la perfección del teatro español"<sup>73</sup>. El teatro pasaba por una etapa de dominación francesa, como reflejo del estado general en que se encontraba la sociedad. Francia y lo francés invadían el mundo artístico e intelectual de la época, apareciendo ideas tan peregrinas como la de esta traducción de un tratado de declamación galo, que en nada podía

---

<sup>73</sup> *Gaceta de Madrid*, 7-XII-1784, p. 1012. Saldoni, B. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Edición Facsímil, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, 1986. Tomo IV, p. 419.

solucionar la crisis de la prosodia nacional. Enrique Funes, en su *Estudio sobre la declamación*, se lamenta de la situación a la que ha llegado el teatro español de ese momento, y comenta: "[...] ¿qué pudo ser el arte de Arias, de Peñafiel, de los Morales, de las Amarilis, de los Prado y las Bezón, sino selvática licencia? ¿qué se hizo de aquel estilo de declamación opulento, nacional y músico?, ya no se sostienen el interés de los asuntos, ni las alas del arrebató lírico, ni el efectismo de las situaciones, ni los discreteos del diálogo, ni la fuerza cómica del chiste, ni la robustez de la versificación, ni las marañas del enredo, ni la curiosidad del imprevisto desenlace, ni la emoción de la catástrofe terrible. Y como en la arena literaria convirtiéronse lo grande en monstruoso, lo trágico en horrendo, lo dramático en teatral, lo original en extravagante, lo exornado en churrigüesco, el chiste en bufonada y el retrato en caricatura, así en el campo de la escena práctica hubieron de ser la entonación vocinglera, blando en robusto, lo vivo del gesto y de la acción manoteador y visajero, payaso al actor cómico y desenfado la desvergüenza"<sup>74</sup> Pero, a pesar de estas desalentadoras palabras de Enrique Funes, aparecen dos casos interesantes de naturalismo escénico: Moratín, y Ramón de la Cruz. "Con Moratín se dio el caso singularísimo de que, tratando de volver el teatro al naturalismo clásico, fue la encarnación más viva de la escuela francesa de Boileau, y sus atildamientos, su pulcritud, su decoro, su regularidad, trajeron como consecuencia natural una declamación ñoña, casera, llorona, que se extendió de la comedia al drama y del drama a la tragedia, y de la que sólo Rita Luna e Isidoro Máiquez supieron librarse a tiempo; «los demás -dice Funes-, los del montón (frase del ejercicio), empezaron a sacar el pañuelo en la escena primera y a llevarle de un ojo al otro, y después a la boca, sin perder el compás del sollozo, del hipo y del rengloneo, los cuales marcan la ortografía de la entonación, viciada ya por el tonillo. Los galanes empezaron a lloriquear como los chicos de la escuela; los barbas, a dar unos berridos que partían el corazón; las damitas, a salir con ojeras de corcho quemado y el pañuelito con unto de cebolla; las primeras damas, de luto, llorando desconsoladamente por lo que tenía que ocurrir en las escenas últimas, y todos poniendo unas caras que daban lástima, mientras a las infelices mujeres de la cazuela se les

---

<sup>74</sup> Funes, E. Citado en Díaz de Escobar / Laso de la Vega. *Historia del Teatro Español*, Vol. I, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, p. 147.

ponían los ojos lo mismo que tomates. Tales fueron los estragos de este sistema, que medio siglo después de Rita no se habían concluido aún las damas lloronas»<sup>75</sup>. Funes, revela el histrionismo de los cómicos de la época, salvando de esta costumbre a Rita Luna y a Máiquez, cuyo estilo declamatorio comentaremos después.

"Más acertada declamación que el de Moratín tuvo el teatro de don Ramón de La Cruz, porque más tendía también al naturalismo clásico de Rueda. El gracejo, siempre donairoso y a veces un poco desgarrado de los personajes de sainete, no admitía otra forma de interpretación que la de la realidad. No haber atendido a ésta hubiera sido exponerse a las iras del público, que, estando en contacto constante con los tipos representados y sabiéndoselos de memoria, no hubiera tolerado lamentos inoportunos, ni ñoñeces falsas; puesto que el sainete era verdad, verdad tenía que ser su representación". Esta afirmación, justificaría que en las obras costumbristas el tipo de declamación utilizado fuese, por imitación de la naturaleza, más real que en las obras de "grandes pretensiones" dramáticas, lo que nos llevará a concluir que en las zarzuelas de los primeros 50 años del siglo XIX que pertenecen a un tipo de teatro ligero y populista, la declamación sería natural, espontánea y directa, y huiría de lo histriónico. Continúan Escobar y Lasso de Vega "el público seguía viendo absurdos, y absurdos había que darle, cosas no vistas en lo corriente de la vida, algo que se saliese de lo vulgar, algo extraordinario. Y las compañías tenían que prescindir del sainete de Cruz, y aún de la misma comedia de costumbres de Moratín, para calzarse el coturno y declamar con tono enfático y hueca voz la tragedia". Funes plantea así la cuestión declamatoria al finalizar el siglo XVII: «Entre la declamación semi-fúnebre de la tragedia, el estilo de la expresión extravagante, que simbolizó en la comedia antigua el actor erudito Hugalde y Parra, y el modelo palpitante de la naturaleza, mediaba un abismo. ¿Quién echaría el puente? Ninguno sino el genio. Y el genio, que en Inglaterra se llamó Garrik, en Alemania Iffland y en Francia Talma, fue entre nosotros Máiquez»<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Díaz de Escobar / Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*, Vol. I, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, p. 340.

<sup>76</sup> Díaz de Escobar / Lasso de la Vega, *op. cit.* p. 341.

La situación del teatro español cuando la figura de Isidoro Máiquez (Cartagena 17-III-1768; 18-III-1820) aparece en escena, era lamentable: "Cuando Máiquez logró entrar en la compañía del Príncipe, atravesaba la escena española una de las crisis más terribles de cuantas ha sufrido en el transcurso de su existencia. Todo en ella era amaneramiento, falsedad, lección aprendida de memoria, enseñanza aceptada, sin previo examen de sus virtudes y de sus vicios. El actor se movía como si respondiera a impulsos obligados e independientes de su voluntad. Era un verdadero polichinela. Un muñeco de trapo al que se había colocado un resorte para que anduviera, accionase y recitara. Le faltaba la iniciativa propia y aceptaba sin escrúpulos la tradición declamatoria que le decía cómo habían representado otros ordenándole que lo imitara. Pues bien, Máiquez se propuso acabar con este estado de cosas, y lo consiguió, aunque no sin gran trabajo y después de ser muy discutido y atacado su nuevo sistema. Hasta entonces el único naturalismo que se conocía era el de Lope de Rueda, limitado al entremés, al cuadrito de costumbres sin importancia alguna, y Máiquez, comprendiendo que la naturaleza no debe ser capaz de limitaciones, sino que ha triunfar en todos los órdenes del arte, extendió este naturalismo a la comedia, el drama y la tragedia. Y triunfó en su empresa y fue el más estupendo y revolucionario artista que ha tenido el Teatro"<sup>77</sup>. En el N° 133 del *Semanario Pintoresco Español*, que corresponde al año 1838, se elogia su labor como primer actor del Teatro del Príncipe, y se glosan dos, como las más destacadas características de su arte declamatorio: el estudio de la voz que Máiquez lleva a cabo para expresar toda la gama de sentimientos humanos; y la adopción de una compostura trágica que abandona el histrionismo por lo que se le acusará de artista frío y tendrá que luchar contra el gusto del público<sup>78</sup>. Máiquez viaja a París, influido por esa línea francófila que dominará España en la primera mitad de siglo, para estudiar declamación francesa con Talma, Lafond, y Clauzel etc.<sup>79</sup>. De hecho, en algunas cartas Máiquez se

---

<sup>77</sup> Díaz de Escobar / Lasso de la Vega, *op. cit.* p. 101.

<sup>78</sup> "Isidoro Máiquez" por J. de la R. *Semanario Pintoresco Español*. Tomo III [1838] N° 133 pág. 738.

<sup>79</sup> A pesar de todas las opiniones a favor de una nacionalización de la declamación con este actor, en realidad lo que de verdad lleva a cabo es una traslación de los modelos franceses, sobre todo de Talma, actor que triunfaba en la capital del Seña a principios de

declaraba discípulo de Talma, pero éste cierta vez comentó: "Maíquez ha aprendido de mí pero indudablemente me supera"<sup>80</sup>. De vuelta de su viaje a París<sup>81</sup> es criticado duramente por hacer solamente papeles trágicos por lo que se propone a hacer también comedias, y logra su propósito con gran maestría. Cuando en 1802, tras volver de su etapa parisina, se presenta en el Teatro de los Caños del Peral con Oteló, que fue su consagración definitiva, comenta *El Memorial Literario*: "En lo que podemos decir que ha habido progresos es en cuanto a la decoración y presentación; ya no vemos darse una batalla en medio de una estrecha sala, ni sentarse Alejandro en un canapé, ni la reina Semíramis peinada «de erizón», y a los griegos y romanos con casaca, polvos y espadín. Nuestros actores, dejando sus antiguas y ridículas contorsiones, se dan en estudiar e imitar la naturaleza; y aún ha habido quien deseoso de mayores adelantamientos, ha pasado a observar y estudiar de nuestros vecinos su excelente método de declamación. Los elogios que tanto a este actor como a los demás que sobresalen hemos dado, no excluyen el mérito de los que, aunque no en grado igual, no dejan también de adelantar en su arte"<sup>82</sup>.

Como conclusión añaden los autores antes citados, otros testimonios sobre el arte de este actor: "Maíquez supo abarcarlo todo: desde el sainete de don Ramón de la Cruz a la comedia clásica de Moreto, desde las monstruosidades dramáticas de Comella hasta las sublimidades de Shakespeare. Y en todo ello triunfó e impuso su soberano naturalismo. Fue también el primer actor de los que más tarde han recibido el calificativo de "poseídos" identificándose de tal modo con los personajes

---

siglo, y que el propio Maíquez visitó. A pesar de nuestra opinión, Escobar y Lasso de la Vega afirman que "se ha dicho que Isidoro Maíquez no fue más que un imitador de Talma, a quien copió sus maneras, sus actitudes, su declamación y su gesto. Nada más lejos de la verdad. Maíquez efectivamente, aprendió mucho del gran actor francés, pero no todo lo que él demostró saber. Si coinciden en muchos puntos es porque los dos se inspiraron en las mismas fuentes y aprendieron en la misma escuela, en la naturaleza".. *Op. cit.* p. 102.

<sup>80</sup> "Isidoro Maíquez" por J. de la R. *Semanario Pintoresco Español*. Tomo III [1838] N° 133 pág. 738.

<sup>81</sup> En 1814 es encarcelado por considerársela afrancesado. Sus amigos logran excarcelarlo transcurridos unos días.

<sup>82</sup> Díaz Escobar/Laso de la Vega, *op. cit.* p. 103.

que representaba, que parecía la verdadera encarnación de ellos. Este era Máiquez; un actor que empezó siendo llamado en "galán de nieve", por la aparente frialdad con que representaba, y acabó electrizando a los públicos, subyugándolos, dominándolos con sus maravillosas representaciones. "Su alta estatura -dice Alcalá Galiano-, su rostro expresivo, sus ojos llenos de fuego, su voz algo sorda, pero propia para conmover; la suma naturalidad de su tono y en su acción, su vehemencia, su emoción y aun lo intenso a falta de lo fogoso de la pasión en los lances, ya terribles, ya de ternura profunda, constituían un tono digno de ponerse a la par con los primeros de su clase de todas las naciones". Máiquez -añade Martínez de la Rosa- mostró hasta dónde es posible hermanar la dignidad con la sencillez; remedar el lenguaje de las pasiones con la voz, con el gesto, hasta el silencio mismo, y presentar una imitación tan llena de verdad y de belleza, que encantase al propio tiempo que destrozase el corazón. Arbitro de moverle a su voluntad, merced al talento más vario y más flexible, él hizo admirar al público español las obras más perfectas del teatro y aún otras de menos valor debieron a este actor ostentar un mérito que en sí no poseían"<sup>83</sup>.

Máiquez no tuvo discípulos, sin embargo, el naturalismo que defendió sobre las tablas fue la línea seguida por la mayoría de los actores entre el propio Máiquez y la aparición en escena de Carlos Latorre. A partir de la desaparición de Máiquez, "las cosas cambiaron radicalmente. Reaparecía el verso y reaparecía la frialdad y el conceptismo de la escuela clásica, sino revestido con un ropaje nuevo, y mas lleno de colorido, más impregnado de pasión, de vehemencia, de «lirismo». Había, pues, que declamarlo líricamente, y así empezó a hacerlo García Luna cuyo gran talento le permitió desligarse pronto de la naturalidad adquirida en la representación de la comedia, y tomar vuelos más altos, reintegrándose a la escuela de nuestros primeros comediantes, pero son el tonillo, sin el glogloteo de ellos, sino con un acento mucho más armonioso, más musical, más bello. La nueva declamación, como el nuevo género dramático, fue, al principio, pura y bien entendida; pero no tardó mucho tiempo en hacerse exagerada y caer en el «efectismo» que era lo peor que le podía suceder y el medio más eficaz para desacreditarse. En efecto, a medida que fueron apareciendo las nuevas obras románticas -El

---

<sup>83</sup> Díaz de Escobar /Laso de la Vega, *op. cit.* p. 106.



*Trovador, El Macías, Los amantes de Teruel El zapatero y el rey,-* y conforme los autores no iban ya contentándose con la nota sentimental y lírica, tan ponderada en el Duque de Rivas, los actores fueron levantando el tono de la voz, violentando el gesto y los modales, y derivando hacia lo trágico... sin el naturalismo de Máiquez. Eran simplemente efectistas, «cómicos de latiguillo» como se dijo después"<sup>84</sup>.

Tras el naturalismo de Máiquez, volvemos al camino afectado de los histriónico, tal y como comentan Díaz Escobar, y Laso de la Vega. Carlos Latorre, primer actor del teatro del Príncipe desde 1826, "hubiera sido tan grande como Máiquez de no haberse educado en la declamación alejandrina, llegada de Francia<sup>85</sup>, y de no haberse hecho después a la endecasílabo en que Zorrilla le escribió la mayor parte de sus obras"<sup>86</sup>. Enrique Funes, en su obra sobre la declamación decimonónica, comenta como "Creaciones tan portentosas como *Don Alvaro, Los amantes de Teruel, Simón Bocanegra, y El Trovador*, estaban envueltas entre aquel forraje de dramones, a la sazón preciso para alimentar el monstruo del neo-romanticismo francés; y así, Latorre, Mata, Guzmán, Montañó y hasta media docena más de buenos actores no podían infundir el *deus* ovidiano a tanto ignorantón con los que «cortando los versos», «pisando las tablas», «entonando en órgano» y haciendo herejías con la indumentaria, levantando a la Edad Media falsos testimonios, y, sobre todo, haciendo mucho «efecto» y «sacando» aplausos, invadían las posadas

---

<sup>84</sup> Díaz de Escobar /Laso de la Vega, *op. cit.* p. 108.

<sup>85</sup> Añaden los autores un curioso comentario sobre el movimiento romántico recién importado de Francia: "El efectismo no obstante sus aberraciones, y a pesar de la sañuda campaña que contra él hizo la crítica, tuvo una gran aceptación en la mayoría del público. Nuestra aristocracia del siglo XIX, que nunca se distinguió por su buen gusto artístico; la burguesía, muellemente repamtingada en los teatros y ajena absolutamente al arte, y la plebe, fácilmente halagada en sus sentimientos revolucionarios, veían con notable complacencia aquellos dramones terribles y presenciaban con singular agrado los efectos que los cómicos sacaban de ellos a fuerza de gritos y manotadas. Estábamos en tiempo de algarada y los espíritus requerían emociones fuertes. La gente iba al teatro deseosa de ver la traición, el asesinato, el crimen misterioso y sombrío, y anhelante de oír voces terribles, ya en demanda de justicia para el criminal, ya en demanda de reparación para la víctima". *Op. cit.* p. 108.

<sup>86</sup> Díaz de Escobar /Laso de la Vega, *op. cit.* p. 108.

y el palco escénico como los bárbaros la Europa". Respecto a las expresiones anteriores "cortar los versos", "pisar bien las tablas", Julián Romea, en una obra titulada *Los héroes del teatro*, define este modo de declamar de principios de siglo, contra el que tanto luchó, publicando, incluso un *Tratado de Declamación*; en el texto dice lo siguiente: "Llamábase «cortar bien el verso» marcarlos uno por uno, con acompasado remilgo, produciendo un «rengloneo», que hoy nos sería insoportable. «Pisar bien las tablas» consistía en andar por la escena con una dignidad sui generis. «Romper bien cortinas» (regla más antigua que las anteriores) era el acto de abrir las del foro con cierta majestuosidad, presentándose en escena con gallardía. Contra todo ello luchó -según Lombía- Isidoro Máiquez".

Carlos Latorre merece una consideración en la historia de la declamación decimonónica, ya que en 1832 es nombrado Maestro de Declamación del recién creado Conservatorio de María Cristina<sup>87</sup>. En su clase se forma al otro gran actor del siglo: Julián Romea, que le hace exclamar a su maestro: "Por este camino pronto tendré que aprender yo de mi discípulo". En 1836, año en el que se casa con Matilde Díez, aparece ya como Primer Actor y Director del Teatro Español. Sobre su declamación, comentan Escobar y Laso de la Vega que "no se salía jamás del tono en que se desarrolla las charlas de la vida. Cuando había que exponer una pasión se hacía sin gritos, sin desplantes, sin aporreamientos. Nada mas terrible que la situación en que se ve Sullivan cuando ligado a un compromiso formal y siendo un hombre de honor, tiene que fingirse borracho ante la mujer amada para buscar en su repugnante vicio el desvío de ésta. Y sin embargo, Romea lo hacía con portentosa naturalidad, sin prorrumper en alaridos, sin caer en exageraciones, sin «buscar efectos». Porque los efectos salían espontáneamente del arte exquisito de Romea, y los aplausos sucedían espontáneos también, a lo efectos, y los elogios a los aplausos, y a los aplausos la fama legítimamente

---

<sup>87</sup> En el Apéndice que publica Ramón Mesonero Romanos a su *Manual de Madrid*, comenta que "[...] En cuanto a la mejora de las piezas y los actores estamos persuadidos de que con la nueva ley proyectada sobre este ramo, y con el establecimiento de la Escuela de Declamación creada hace muy poco, muy pronto llegarán a tocarse resultados importantes [...]". "Rápida ojeada sobre el estado de la capital y los medios de mejorarla. Apéndice al *Manual de Madrid*, Ed. Fernando Plaza del Arco, 1990.

conquistada". Si Romea es considerado el sucesor de Máiquez, su esposa está considerada como la mejor actriz de su época, ya que "mientras Romea, aferrado a su naturalismo exclusivo y sistemático, llegó a prescindir del arte, sacrificándolo en aras de la naturalidad, Matilde supo mantenerse siempre firme en la verdad escénica, que es ficción, convencionalismo, y de nada valió la convivencia con su compañero para hacerla variar de sistema. La famosa histrionista fue la mujer más ecuánime que ha brillado en nuestra escena, no obstante haber sido, como Teodora Lamadrid, una artista esencialmente protea.[...] El sistema declamatorio de Matilde Díaz, no respondió nunca a pautas prefijas, ni se sujetó jamás a los procedimientos establecidos por la hermeneútica teatral. Todo en ella era personal y propio, como su interesantísima figura, como sus modales sobriamente distinguidos, como sus ojos elocuentes y, sobre todo, como su voz diáfana, pura, argentina, que salía de su pecho flexible y vaga unas veces como los ecos de un arpa eólica, y otras profunda y grave como las notas del órgano o del «melodium», según frase de don Mariano Araus"<sup>88</sup>.

Larra, sin embargo, no emite juicios muy favorables sobre los actores contemporáneos. Ya en el artículo "Yo quiero ser cómico" satirizó la supina ignorancia de un presunto actor, ya que la mediocridad imperaba en la escena española. "Con muy pocas y notables excepciones -Carlos Latorre, Julián Romea, Concepción Rodríguez, Matilde Díez- el actor de la época, nada estudioso, poco refinado y flexible, tan vanidoso como ignorante, se prestaba a toda suerte de críticas; y la verdad es que Larra no les ahorró ninguna. Algunos no sabían ni vestirse. Otras veces no entendían su papel o no sabían declamar, o levantaban la voz dirigiéndose al público para que les aplaudiera el chiste. Hasta alguna obra, como el *Pelayo* de Quintana, que desde principios de siglo había triunfado en la escena, la hizo fracasar un mal actor"<sup>89</sup> "El testimonio de Larra, está confirmado por otros críticos. Había unos pocos actores y actrices de primer orden, pero los demás eran muy mediocres. Llegaban sin preparación, no obstante el Conservatorio de fecha reciente, y su cátedra de declamación, regentada por Carlos Latorre, por la que pocos pasaban al parecer, cuando hasta la lengua ignoraban. «Si los actores de la Cruz -

---

<sup>88</sup> Díaz de Escobar/Lasso de la Vega. *Op. cit.* p. 149.

<sup>89</sup> Lloréns, V. *El Romanticismo español*. Madrid, Ed. Castalia, 1989, pp. 351-352.

afirma Larra en «Una jornada teatral memorable»- pudieran dispensarse de decir *objecciones, incesantemente y perspectiva*, se lo habíamos de agradecer». Por otra parte, el cambio constante en la cartelera no les dejaba tiempo para estudiar. Y como no sabían bien sus papeles, dependían del apuntador que por ello tenía que leer en voz muy alta. «Los apuntadores de nuestros teatros -decía Modesto Lafuente-, que de tal manera vocean y gritan que antes que el actor recite ya sabe el público lo que va a decir». Con tan mala escuela cualquier exceso era posible: saludar a los espectadores al final de algún parlamento aplaudido, volverse hacia ellos al decir un chiste, añadir por su cuenta al texto del autor lo que les parecía; a éstos se les llamaba *morcilleros*"<sup>90</sup>.

El efectismo declamatorio, que había nacido en el romanticismo, "cuando la nota sentimental de éste agudizó en obsequio a la galería, que exigió de él esa concesión populachera; y tanto se extendió la epidemia efectista y tan en boga se puso, que cuantos comediantes querían dar gusto al público no tenían más remedio que hablarle en necio como recomendó Lope; y si no hablarle porque no era incumbencia suya, al menos hablarle y accionarle. Así se comprende cómo actores de la talla y el temperamento de García Luna y Carlos Latorre, que empezaron cultivando esencialmente el lirismo, cayeran al fin en la vulgaridad de buscar un aplauso efímero a expensas de su gloria futura, mucho más estimable y permanente"<sup>91</sup>

Con este acercamiento a la declamación de principios del siglo XIX, representada en Máiquez, Romea y Matilde Díez, pretendemos completar el estado material del contexto escénico en el que se desarrolla la zarzuela contemporánea. La relación entre ambos géneros escénicos, es de tal grado, que además de contar ésta con amplios fragmentos de texto declamado como es propio de su género, incluso en algunas de las obras de principios de siglo, los actores que llevan a cabo la puesta en escena son actores de declamado, y no cantantes profesionales (pensemos por ejemplo, que la obra Jeroma La castañera, que se estrena en el Teatro del Príncipe en 1843, es puesta en escena entre otros actores, por Matilde Díez en el papel de la protagonista -Jeroma-, y Julián Romea, en el de

---

<sup>90</sup> Lloréns, *op. cit.* pp. 376 y 377.

<sup>91</sup> Díaz Escobar /Laso de la Vega. *Op. cit.* p. 117.

Curro, su novio andaluz, siendo ambos muy elogiados por la crítica en cuanto al nivel de su interpretación)<sup>92</sup>.

## 2. EL TEATRO MUSICAL (1800-1832)

A principios de siglo el teatro español mostraba un panorama diversificado, y de mala calidad, habiendo desaparecido ya las doctrinas sobre la influencia del arte en las costumbres propias del teatro neoclásico. Cotarelo, en su obra *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, estudia la situación del teatro español en el primer cuarto del siglo XIX, y sobre ello comenta: "Este periodo puede decirse que está caracterizado por una completa anarquía, tanto en el gusto del público como en el de los autores dramáticos. Coexisten y luchan encarnizadamente entre sí la escuela antigua española, que defiende su legitimidad, gracias a la excelente interpretación de algunos artistas; la escuela galoclásica, amparada y ahora con más energías, por los literatos humanistas y aún por el Gobierno; el melodrama francés que pronto se abre pase entre el vulgo madrileño, que aplaude escandalosamente todos los despropósitos que malos traductores le propinan diariamente; aquel prerromanticismo dramático importado de Italia con las tragedias de Alfieri, y que por sus ideas de libertad y autonomía subyuga a cierta parte de nuestros literatos, especialmente los jóvenes, quienes, al calor de la revolución política que siguió a la invasión francesa quisieron prematuramente implantar aquí el régimen parlamentario. Al lado de esta clase de obras, el drama lírico pugna también por abrirse paso, pero no ya en forma de nuestra vieja zarzuela, sino en la de óperas y operetas francesas. También la ópera italiana viene luego a debilitar, y al fin a oscurecer esta clase de drama con obras de Cimarosa y Mosca, y con los primitivos y todavía tímidos ensayos de Rossini"<sup>93</sup>. Ignora Cotarelo algunos ensayos de zarzuela que, tal y como veremos en el capítulo 4, se estrenaron en Madrid a partir de los años treinta y que perfilan ya la tipología formal que encontraremos perfectamente establecida a finales de los años cuarenta. Es necesario

---

<sup>92</sup> Estas consideraciones las trataremos con mayor extensión en el capítulo 4.

<sup>93</sup> Cotarelo y Mori, *Estudio sobre la historia del arte escénico en España III. Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902.

trazar un panorama escénico que nos permita integrar la zarzuela de los años treinta en un contexto lírico-musical lo más completo posible.

Durante el siglo XVIII, la Tonadilla había eliminado a la zarzuela de los escenarios españoles, acentuando en los años finales del siglo los rasgos propios de toda manifestación artística en un periodo de decadencia. Las obras extienden sus números, "perdiendo su primitivo carácter y convirtiéndose en breves óperas cómicas, que se inspiran por añadidura en la ópera italiana"<sup>94</sup>; Salazar dice que "utilizada la tonadilla como entremés entre dos actos de alguna obra seria, y, por lo tanto, utilizada como la ópera bufa en sus comienzos, comenzó a hincharse de argumento y se convirtió pronto en una especie de zarzuela bufa"<sup>95</sup>. Durante los últimos años del siglo el género se mantiene en los escenarios apoyado por acciones como la de crear un concurso que promueva la composición de tonadillas que parte del consejo dado por Jovellanos a la *Gaceta de Madrid*. En el último año del siglo, en 1799, González Torres de Nava, un folklorista que compartía criterios sobre el arte nacional con Iza Zamácola, Don Preciso, pide al Gobierno la formación de una colección de música nacional, petición que cae en el vacío, debido al intento de recortar los presupuestos, razón por la que Godoy clausura según una Real Orden del 28 de diciembre de 1799 el teatro de ópera italiana de los Caños del Peral, "proponiendo sustituirle por otro español, "con obras cantadas en español y por actores españoles"; la Real Orden, fuese debido a la solicitud de González de Torres, fuera porque la idea estaba en la conciencia pública, permitía los "bailes propios y característicos de estos reinos"<sup>96</sup>. La tonadilla se mantuvo en los escenarios, pero sólo diez años más tarde ya no agradaba al público. Blas de Laserna afirmaba en su tonadilla *La lección de música y bolero* de 1803, que esta música ya no interesaba, por "ser al gusto italiano las

---

<sup>94</sup> Subirá, José. *La Tonadilla escénica*, Barcelona, Lábor, 1933, p. 120.

<sup>95</sup> La cita continúa " ..., si es que en atención al arte de notable envergadura que fue la antigua zarzuela, puede permitirse esa denominación que daría a la tonadilla un equivalente respeto a la gran zarzuela, semejante al de la ópera bufa con la ópera". Salazar, Adolfo. "La música en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española de comienzos del siglo XIX". *Revista de Occidente*, año V, vol. 22, nº LXVI. Dic. 1928. Madrid, 1928, p. 361

<sup>96</sup> Salazar, Adolfo. "La música española en tiempos de Goya", p. 373.

modernas y aburrir las antiguas", y afirmaba que si se cantasen algunas obras de Misón y Rosales, se vería "el gracejo que ha perdido la nación"<sup>97</sup>. Al año siguiente el mismo autor confirmaba con su tonadilla *La venida de Muñoz*, que el gusto del público había cambiado, y que "los sonsonetes de la gracia española" ya no divertían. Subirá defiende contra las afirmaciones de Pedrell y Mitjana, que no es cierto "que la tonadilla conservara su franco españolismo como protesta contra la intrusión musical operística procedente de Italia, y que se aferrase a él hasta el postrer momento" y según sus teorías tampoco es cierto "que la lucha contra los invasores franceses destruyera ese género teatral, por tener que dedicarse los españoles a preocupaciones más hondas o a empresas militares", es decir, según Subirá, "la guerra de la Independencia coge a la tonadilla en plena descomposición y presencia su muerte"<sup>98</sup>. Lo que resulta claro ante el estudio del repertorio es que en la tonadilla "tuvo su baluarte la música popular española cuando las óperas italianas gozaban de predicamento singular en la corte, y que el público madrileño se burlaba con donaire de "primas donnas" y "primos uomos"<sup>99</sup>. El propio Felipe Pedrell ha afirmado "La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura ... y contra el italianismo de la música". En la "parola" de la tonadilla *Los dictámenes opuestos* de Laserna, aparece una afirmación contundente de españolismo musical<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Subirá, J. *op. cit.*, .p. 125

<sup>98</sup> Subirá, J. *op. cit.*, .p. 136

<sup>99</sup> Subirá, J. "El Hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla". Madrid, Imprenta Municipal, 1924. En ese mismo artículo continúa Subirá afirmando que "Los libretistas de las tonadillas ridiculizaron en diversas obras esa perniciosa afición a las modas extranjeras, o afirmaron la superioridad de la música patria, hallando todo ello su adecuado reflejo en las correspondientes producciones de los compositores tonadilleros."

<sup>100</sup> Véanse si no los siguientes versos de la protagonista: "En fin, en todos paises/con aplauso se celebra/la música nacional./Lucen con sus canzonettas/los/franceses, por lo alegre;/por lo triste, Inglaterra;/por lo marcial, Alemania;/Las modiñas portuguesas /dan gusto en Lisboa. Italia/en arias es la maestra./Y nosotros, en contraste/tenemos nuestras boleras,/nuestros polos y tiranas,/y sin ser jactancia necia,/a todos los imitamos;/pero

La ópera italiana, espectáculo lírico favorito en la corte española desde la entronización de los borbones, "había llegado a ser la invasión de lava destructora de cuanto encontró en el suelo español bien arraigado o de raíces someras. [...] Ahoga, además, una floración lírica que habría descubierto la ópera en España sin necesidad de la visita de su triunfante rival; pero al destronar a la vieja zarzuela, según lo que hoy entendemos por ese género, hace que el sentimiento nacional se concentre, no sin un gesto de rencor y resentimiento que lo agudiza y acentúa, en ese género menor que, desde el entremés cantado y el baile entremesado del siglo XVII, va a ir a parar a la tonadilla, para disolverse, a su vez, cuando, triunfante ya el italianismo, se intenta revivir aquellos sentimientos nacionales y castizos que lo van a resucitar en una forma híbrida con Barbieri"<sup>101</sup>. Salazar, con su siempre personal interpretación historiográfica, manifiesta cómo lo nacional pervive en la tonadilla, y es asumido en la zarzuela romántica. En otro fragmento de su artículo, habla de la diferencia conceptual entre la idea de arte nacional del siglo XVII y lo "castizo", considerado como nacional en el siglo siguiente, siendo esta herencia casticista manifestada en la tonadilla, la que recoge la zarzuela restaurada como símbolo de un arte nacional<sup>102</sup>. Para Salazar, la tonadilla

---

ellos por más que quieran,/al carácter español/de modo alguno se acercan,/que es original sin copia/por su gracia y su viveza".

<sup>101</sup> Salazar, Adolfo. "La música española en tiempos de Goya".p. 340

<sup>102</sup> "Este sentimiento de lo tradicional, popular y nacionalista, no es nuevo en España en el terreno musical. El sentimiento "casticista: en el siglo XIX es una consecuencia inmediata de la guerra napoleónica; pero no saca sus elementos de la nada, sino que lo que hace es exaltar una serie de valores que habían constituido el tema de músicos y teóricos durante todo el siglo pasado, es decir, desde que la invasión italiana, con la llegada de los Borbones, había despertado la conciencia de una música nacional que se veía desalojada de los aposentos en donde se sentía con derecho, y se refugiaba, de fuerza, en las clases inferiores, menos cultas, más tradicionalistas cuando la novedad hiere su fibra patriótica, pero que, voluble e inconsecuente, admite como tradicional lo que ha visto practicado por la generación anterior; todo lo más, por dos generaciones. Así mientras que el nacionalismo, conscientemente explicado y practicado por nuestros músicos y teorizadores del siglo XVIII, se basa en elementos fuertemente arraigados en nuestro suelo, el "casticismo" de comienzos del siglo siguiente, forma popular y resentida de ese patriotismo pegujal que siguió a la invasión francesa, lleva diluído en su torrente,



actúa como única salida a la expresión dramática popular, resultando así un género que, aunque en su origen adopta el modelo del entremés, adquiere cuerpo y acción escénica hasta convertirse en "un sucedáneo modesto de la zarzuela."<sup>103</sup>

Entre las características de la tonadilla que hacen de ella un género eminentemente popular, se encuentran las siguientes:

- 1). La música se pone al servicio de una acción escénica donde tanto los tipos como los asuntos tienen gran relieve
- 2). Lo popular y lo satírico son las notas más sobresalientes de los libretos, trazados con un ingenuo realismo lleno de gracia y una espontánea vida, que sólo muy excepcionalmente concurre en las pulidas y académicas composiciones poéticas escritas por los más reputados autores de dicho siglo.
- 3). Las tonadillas, sin entrar en sus tipologías formales, presentan una acción poco dilatada, que recoge cuadros llenos de gracia y espontaneidad, que resultan popularísimos.
- 4). Sus personajes son humildes individuos de profesiones modestas: hortelanos, traperos, relojeros, vendedores ambulantes, volatineros, toreros, lacayos, poetas, guardias, soldados, etc. que contribuían al deleite del público provocando la inevitable identificación social.
- 5). Carácter musical español que se manifiesta a través de los siguientes elementos:
  - a). A nivel melódico y rítmico, donde aparece una indiscutible dependencia folklórica.
  - b). A nivel formal, con el uso de formas nacionales, como el bolero, la seguidilla, la tirana, la cachucha, etc., que proceden incluso de repertorios populares orales.

---

efervescente y superficial, cantidad de "impurezas", consideradas como muy "castizas" en aquel momento, simplemente por ser anteriores a 1808, pero que unos cuantos años antes habrían mostrado claramente su procedencia exótica". Salazar, *op. cit.*, p.341.

<sup>103</sup> Salazar, A. *op. cit.* 353.

- c). A nivel tímbrico, por medio de la evocación de ambientes populares, eligiendo en algunas ocasiones la guitarra
- d). A nivel de la propia escritura musical, mediante conceptos idiomáticos que procuran un efecto español o andalucista.

Es necesario comentar que en los documentos relativos a reglamentación teatral de finales de siglo, aparecen siempre referencias a la Tonadilla, que está considerada junto al resto de formas dramático-musicales (Opera, Zarzuela, opereta, etc), no ocurriendo esto todavía con el término zarzuela, aunque acudamos a documentos pertenecientes ya a la segunda mitad del siglo, como las *Reales Ordenes para la Reglamentación de Teatros* dictadas el 8 de Abril de 1763 por Carlos III<sup>104</sup>.

Tras el auge de la tonadilla, será la figura de Ramón de la Cruz la que consiga entusiasmar al público en la segunda mitad del siglo XVIII, explotando el filón de las óperas bufas italianas, y ofreciéndole obras de Traeta, Rust, y Piccini. Todos historiadores coinciden en la trascendencia que tuvieron para nuestro arte lírico el grupo de obras compuestas por Ramón de la Cruz y Rodríguez de Hita, que hicieron posible la entrada de elementos populares en nuestra música lírico-teatral, llegándose a afirmar incluso que con ellos "lo popular entra en la zarzuela"<sup>105</sup> no en la tonadilla, y considerándose sus obra líricas como verdaderas zarzuelas decimonónicas. Bussey en su obra sobre *Las influencias italiana y francesa sobre la zarzuela española (1700-1770)*, considera que obras como "*El tío y la tía*, y *Las Labradoras de Murcia*, ponen las bases para muchas

---

<sup>104</sup> Sirva como ejemplo el artículo XIX del Título "Precauciones mandas observar por S. M., y repetido nuevamente a la Sala, de su Real Orden el cuidado de su puntual cumplimiento para la representación de Comedias, baxo de cuya observancia se permite que se executen", se afirma lo siguiente: "Que en la execución de las representaciones, y con particularidad en la de los Entremeses, Bayles, Saynetes y Tonadillas, pondrán el mayor cuidado los Autores de que se guarde la modestia debida, encargando a los individuos de su respectiva Compañía en los ensayos el recato y compostura en las acciones, no permitiendo Bayles ni Tonadas indecentes y provocativas, y que puedan ocasionar el menor escándalo", no haciéndose ninguna mención aquí a la forma zarzuela.

<sup>105</sup> Chase, Gilbert. *Music of Spain*, New York, Dover publications, 1943. Chase, comenta que esta influencia no se debe a su primera obra, *Briseida* (estrenada en 1768), sino a *Las labradoras de Murcia* (1769).

zarzuelas de finales del siglo XVIII, XIX, e incluso, para obras escritas en los años iniciales del siglo XX"<sup>106</sup>. Cotarelo comenta con respecto a esto que "en los tres o cuatro años posteriores a 1764, se hicieron más zarzuelas que en los ocho o diez anteriores al mismo"<sup>107</sup>.. Sin embargo, a pesar de este oasis temporal de desarrollo lírico, sabemos que durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un eclipse del género debido, entre otras causas, a la preponderancia de la ópera italiana, y, sobre todo, al desarrollo de la Tonadilla escénica, que, por otra parte, es el género donde, según Chase, se desarrolla el verdadero idioma musical español, que se revela en esta segunda mitad del siglo XVIII con las siguientes características: uso del folklore, uso de la música callejera que posee una textura más heterogénea, y uso de una nueva técnica vocal e instrumental definida como "moderna"<sup>108</sup>.

Ya a inicios del siglo XIX, si recurrimos de nuevo a los documentos legales sobre el teatro, encontramos una clara vocación teatral por parte de los órganos gubernamentales, que les conduce a dictar un nuevo reglamento el año anterior a la invasión napoleónica, el *Reglamento General para la Dirección y Reforma de Teatros* que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real orden del 17 de Diciembre de 1806, aprobado por otra el 16 de Marzo de 1807<sup>109</sup>. Este Reglamento hace responsable al Ayuntamiento de Madrid de la "dirección, gobierno y manejo total de sus Teatros", nombrándose así una Junta de Teatros que llevará a cabo dicha reforma<sup>110</sup>. El Reglamento,

---

<sup>106</sup> Bussey, William M. "As for *El tío y la tía* and *Las Labradoras de Murcia*, these works laid the foundation for many zarzuelas of the late eighteenth , nineteenth, and early twentieth centuries". *French and Italian Influence on the Zarzuela (1700-1770)*. UMI Research press Studies in Musicology. p. 162.

<sup>107</sup> Cotarelo y Mori, E: *Historia de la zarzuela o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934. p. 135.

<sup>108</sup> Chase, Gilbert. *Music in Spain*, New York, Dover Publications, 1943. Estas mismas características son valoradas por Bussey en la obra anteriormente citada, y además, el autor americano añade otras características de las obras de Rodríguez de Hita.

<sup>109</sup> Madrid, MDCCCVII. Imp. Hija de Ibarra. Dicho reglamento está comentado en el capítulo 2, dentro del epígrafe que dedicamos a reglamentación teatral decimonónica.

<sup>110</sup> La Junta está compuesta por: Sr. D. José Marquina Galindo, del Consejo de S. M. en el Real y supremo de Castilla, Corregidor de Madrid; Sr. D. Nicolás de los Heros,

contiene un *Título Primero, De la Dirección y Reforma de Teatros*, donde, en trece capítulos se legisla sobre "la Junta de Reforma, el Corregidor de Madrid, los Caballeros Comisarios Directores, el Censor, la Secretaría, las Piezas de autores y su recompensa, los premios de los Actores y su reforma, los Alcaydes de los Teatros, el Escribano y la comisión de Teatros, los Alguaciles, la policía de Teatros", y, por último, la guardia destinada a los teatros. En el *Título Segundo, De la recaudación y distribución de intereses*, se trata en quince capítulos sobre la Contaduría, la Tesorería, el Administrador, la Junta económica de actores, los encargados o Apoderados de las Compañías, la formación de Compañías, los Cobradores y Recibidores de billetes, los Compositores de música, las Orquestas, las Jubilaciones y monte pío, el reparto de intereses, las obras pías, las Decoraciones y Tramoyistas, el Guardarropa, el Archivo General y de Comedias, Tragedias, Operas, Saynetes y Tonadillas<sup>111</sup>.

Soriano Fuertes, según un fragmento de su *Historia de la Música* que recoge Peña y Goñi, en *La ópera española...*, lleva a cabo una "triste pintura" de la situación de la música española al comienzo del siglo actual: "El cautiverio de Fernando VII, legítimo sucesor al trono de España por la abdicación de su augusto padre, la guerra de la *Independencia*, el intruso poder de José Bonaparte y el luto y consternación de tantas familia que perdieron con sus fortunas a sus padres, esposas, hijos o hermanos, acabaron con los restos de la vida artística y literaria, que aunque sin la lozanía y esplendor de otras épocas, veníase sosteniendo desde el reinado de Felipe V. Nuestros poetas y literatos, envueltos en los bandos políticos,

---

Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, del Consejo de S. M. en el Real y supremo de Inquisición, Regidor perpétuo de Madrid; Sr. D. Rafael de Reynalte, Regidor perpétuo de Madrid; Sr. D. Juan de Castanedo, Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III, Regidor perpétuo de Madrid; Sr. Marqués de Perales, Regidor perpétuo de Madrid; Sr. D. Manuel José Quintana, Censor por S. M. de los Teatros; Sr. D. Juan José Bringas, Procurador Síndico general de Madrid; Sr. D. Angel González Barreyro del Consejo de S. M., su Secretario honorario, y del Ayuntamiento de Madrid, y de esta Junta. Igualmente se hace constar como regidores y comisarios de Teatros a los señores: Nicolás de los Heros, Rafael de Reynalte, Juan de Castanedo, Marqués de Perales, y Juan Antonio Peray, Secretario de la Comisión.

<sup>111</sup> Obsérvese como todavía no se incluye el género Zarzuela.

viéronse encarcelados o expatriados, y nuestros maestros compositores, escasamente retribuidos por el estado en que se hallaba el arte musical español por los años de 1814, pues si bien en algunos teatros aún se veían algunas nuevas producciones líricas, estas llevaban en sí el sello del desconsuelo que en el corazón de sus creadores se albergaba, y raquíticas nacían para morir como nacieron". Peña otorga razón a estas palabras de Soriano Fuertes, pero apostilla que es "extraño que Soriano, tan celoso reivindicador de nuestro arte lírico, preste escasa importancia a una curiosa etapa de su historia, comprendida precisamente desde el primer año del siglo hasta el de 1814, es decir, en ese paréntesis de catorce años que arranca del Sr. Soriano tan amargas y sentidas quejas". Valora Peña positivamente la normativa que aparece el 28 de diciembre de 1799, según la cual se prohíbe cantar piezas que no sean en idioma castellano, queriendo indicar con ello, el espaldarazo que esto supone para nuestra música lírica. "... lo cierto es que desde noviembre de 1800 hasta enero de 1808, cuantas óperas se representaron en el Teatro de los Caños del Peral, se cantaron con letra española y por artistas españoles. El repertorio más en boga en Italia y en Francia hacía los gastos de nuestra escena y las óperas bufas y óperas cómicas de Cimarosa y Paisiello así como las de Berton, Paer, Della-María, Dalayrac y hasta Boldieu servían para que las hermanas Correa y las Briones lucieran sus distinguidas dotes, al par que preludiaban a la explosión del genio español representado en un maestro que, como cantante, hizo inmortal su nombre y creó una escuela de donde han salido los artistas más notables y afamados del presente siglo: Manuel García"<sup>112</sup>

Además de estas consideraciones, parece claro que, durante los convulsionados años que siguen a la invasión Napoleónica de 1808<sup>113</sup>, la ópera reaparece de un modo definitivo en España<sup>114</sup> tanto en cuanto la

---

<sup>112</sup> Peña y Goñi, *La Opera española....* Madrid, Imp. El Liberal, 1881, p. 73.

<sup>113</sup> En el Capítulo 2 de esta tesis se comenta más extensamente la situación del teatro durante el reinado de José Bonaparte.

<sup>114</sup> En el *Reglamento General para la dirección y reforma de Teatros que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid por su Real orden de 17 de Diciembre de 1806; aprobado por otra el 16 de Marzo de 1807*. Madr.d, MDCCCVII. Imp. Hija de Ibarra, se encuentran numerosos artículos referidos al desarrollo de la ópera en nuestro

situación económico-social de un país en guerra lo permite. La etapa de dominación francesa durante la Guerra de la Independencia, motiva la puesta en escena de las óperas cómicas francesas de Grétry, Philidor, Méhul, Boïeldieu, Gaveaux, Souillé, etc. que no habían sido representadas hasta entonces en nuestros escenarios<sup>115</sup>. La situación de la ópera cómica francesa durante el siglo XIX es análoga a la de la zarzuela española. A mediados del siglo, cuando la zarzuela romántica reaparece con más fuerza en el Teatro del Circo, existen en París tres teatros de ópera en francés, correspondiendo a cada uno de ellos un ambiente social e intelectual muy diferente. El teatro de la Ópera fue el de la aristocracia y los "nuevos ricos" el de la ópera-cómica fue el de la burguesía y el Teatro Lírico fue el auditorio de los trabajadores<sup>116</sup>.

Desde el año 1820 la *opéra comique* se había establecido en el Théâtre du Gymnase, donde desde 1824 a 1829 se interpretaban obras de Mozart y Rossini, que ya habían sido interpretadas traducidas al francés en el Odeón. Posteriormente, desde 1827 hasta 1831, en el Théâtre des Nouveautés, se interpretaron tanto óperas cómicas, como versiones francesas de obras del repertorio clásico (*El barbero de Sevilla* y *Otello* de Rossini, y *Le Nozze di Figaro* o *Don Giovanni* de Mozart); entre los años 1838 y 1840 el panorama estaba dominado por el Théâtre de la Renaissance, donde las producciones fluctuaban entre puestas en escena de óperas cómicas o las primeras representaciones en francés de *Lucia di Lammermoor* <sup>117</sup>. En estos teatros, al igual que sucedía en Madrid durante aquellos años, los espectáculos operísticos compartían el escenario con el resto de manifestaciones dramáticas, frente a las cuales representaban un

---

país, lo que confirma el dominio de este género en los escenarios en cuanto a espectáculos escénico-musicales se refiere.

<sup>115</sup> Dumesnil, René. *Historia del Teatro Lírico*. Barcelona, Ed. Vergara, 1957, pp. 213 y ss.

<sup>116</sup> "Naturally each of the three 'French' opera houses in Paris had its own social and intellectual *ambiance*. The Opéra was the theatre of the aristocracy and the *nouveau riche*, the *Opéra-Comique* that of the *bourgeoisie*. The *Théâtre Lyrique* stood as the opera house of the working man and woman and the hard-up artist. For its time it had created an artistic domain not dissimilar to Sadler's Wells Opera in London eighty years later." Walsh, *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique. Paris, 1851-1870*. London, 1981.

<sup>117</sup> Lasalle, Albert de. *Mémorial du Théâtre Lyrique*. París, 1877.

porcentaje bastante reducido. Además, estas representaciones contaban con la licencia especial de Napoleón I, ya que éste había suprimido 26 de los 35 teatros que existían en París mediante un decreto del 29 de julio de 1807, mediante el cual también había reducido a dos los teatros destinados a representar obras francesas (el teatro de la Opera y el de la Opéra Comique).

Cuando la ópera dejó de representarse en el Théâtre de la Renaissance a mediados de 1840, la administración no pareció inclinada a reestablecerla<sup>118</sup>, debido a lo cual, el 14 de mayo de 1842, un grupo de compositores y autores dramáticos, entre los que se encontraban Hécctor Berlioz, Adolphe Adam y Ambroise Thomas llevó a cabo una petición al Ministro del Interior, M. Duchâtel, para crear un nuevo teatro de ópera en francés, sería el tercer teatro parisino en el que se representaría ópera en el idioma galo<sup>119</sup>. Se creó una comisión especial para ello y en agosto se anunciaron los planes de llevar a cabo el nuevo teatro, pero en octubre de ese mismo año se rechazó la petición<sup>120</sup>. En septiembre de 1844 se llevó a cabo otro intento, ahora encabezado solamente por compositores laureados con el Premio de Roma, donde se pedía "el establecimiento de un nuevo teatro lírico, donde jóvenes compositores y libretistas aún noveles, encontraran, como almas anhelantes, un purgatorio hasta que con el tiempo se les admitiera en el paraíso de la Opéra y Opéra Comique"<sup>121</sup>; la propuesta fue rechazada de nuevo.

Será un hombre el que triunfe en estas tentativas de restablecer el anterior género lírico francés; se trata del compositor Adolphe Adam (más recordado por su ballet *Giselle* que por sus óperas cómicas <sup>122</sup>). Tras los primeros estrenos de sus obras en el Théâtre des Nouveautés, se convirtió en artífice del establecimiento de la Opéra Comique. En 1845

---

<sup>118</sup> Walsh, T. J. *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique. Paris, 1851-1870*. London, John Calder Publishers, 1981.

<sup>119</sup> Lasalle, Albert de. *Les Treize Salles de l'Opéra*. París. 1875.

<sup>120</sup> *Almanach de la Musique*. Paris, 1866, N° 23.

<sup>121</sup> *Almanach de la Musique*. Paris, 1866, N° 23.

<sup>122</sup> Su ópera *Le Postillon de Lonjumeau* tiene su paralelo en España en la zarzuela *El Postillón de la Rioja* con libreto de Luis Olona, y música de Cristóbal Oudrid, que se estrenó en el Teatro del Circo en la temporada de 1856, obteniendo según Cotarelo, un fabuloso éxito.

Crosnier, director de la Opéra Comique, dimitió en su cargo, siendo sustituido por Basset, que mantenía una rivalidad personal con Adam, y había decidido no estrenar ninguna de sus obras. Adam pide ayuda a Crosnier, que en ese momento había arrendado el Théâtre de la Porte-Saint-Martin, para que entre ambos estableciesen un teatro en el que se representara el antiguo repertorio de ópera córnica que estaba siendo eliminado del propio teatro de Opéra Comique, ya que él había comprobado años atrás el inmenso éxito de la puesta en escena de una obra de Grétry, *Richard Cœur-de-Lion*, reorquestada por él. Crosnier, convencido de la mayor rentabilidad económica que supone arrendar un teatro, no apoya la iniciativa de Adam, que, tras conseguir recuperar sus derechos sobre sus obras representadas en el Théâtre de Opéra Comique, funda su nuevo teatro<sup>123</sup> La relación entre el devenir del teatro ligero parisino y el desarrollo de la zarzuela española es evidente, si pensamos en hechos como cambio en el sistema de producción de los teatros, tipo de repertorio en ambos países, asociaciones de compositores, etc. Pero el repertorio francés, si seguimos avanzando en los años del siglo XIX, pronto cedería su lugar en los escenarios de la capital de España a las óperas italianas y sobre todo a Rossini, que también se convierte en ídolo en la capital del Sena.

A partir de los años de dominación francesa, los intérpretes españoles (entre los que destacaba Manuel García), cantaron bajo el nombre de "operetas" numerosas traducciones de óperas francesas, adaptando a estas melodías, versos castellanos abarrotados de ripios, y haciendo de la traducción<sup>124</sup> un "vicio" normal en nuestras tablas<sup>125</sup>. Mitjana al referirse

---

<sup>123</sup> Pougin, Arthur. *Adolphe Adam, sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*. París 1877.

<sup>124</sup> El mismo Barbieri afirma ya en 1864, como "en otros tiempos la literatura española ejercía una especie de monopolio universal; hoy ese monopolio lo ejerce la francesa, y en España vivimos de la traducción o de la imitación de todo lo francés. Verdad es que en nuestro teatro dramático aun tenemos originales, pero en cambio el repertorio moderno de nuestro teatro de Zarzuela está casi exclusivamente compuesto sobre libretos *traducidos, imitados o arreglados* del francés; por consiguiente cuando algún compositor quiera poner en música *El valle de Andorra, Catalina, Los Diamantes de la corona, Si yo fuera rey, El Relámpago*, etc., no se vendrá a buscarlos a España; cuando encontrará más a la mano, y en idioma que hoy es casi universal, los originales entre las obras de Scribe y otros



a la figura de Manuel García comenta que aparece como autor en Málaga, donde estrena su primera ópera "sobre un libreto traducido de la ópera cómica francesa *Le Prisonnier ou la Ressemblance*<sup>126</sup>, texto de Alexandre Duval y música de Della Maria. Llamaron a García el «último de los tonadilleros» y esta denominación, que es muy poco justa, nos ha obligado a estudiar la primera parte de su vida, íntimamente unida a la historia del género que cultivó con tanto éxito no sólo como compositor sino también como intérprete. No vamos a repetir los datos biográficos de la juventud del famoso cantante sevillano. No obstante hemos de volver a hablar de sus obras, precisamente en el momento en que aparecen y llaman la atención general.[...] García era andaluz hasta la médula, e, hijo del pueblo, siempre permaneció fiel a sus orígenes sin pretender nunca componer música culta. En cambio fue un admirable intérprete del color de su país y del alma de su raza. De ahí su fama y su extraordinaria popularidad.

A pesar de esa absoluta falta de pretensiones, García elevó y ennobleció gracias a su talento el género secundario de la tonadilla que llevó por la vía de la ópera cómica. En efecto, sus graciosas creaciones están más desarrolladas y tienen mayor alcance. Se pueden descubrir en ellas

---

dramaturgos franceses". Barbieri, F. A. *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*. Madrid, Imp. J. Ducazcal, 1864.

<sup>125</sup> En este mismo capítulo incluimos un epígrafe sobre el tema de las traducciones, en el que tratamos de comentar la situación de la cuestión a principios de siglo. Parece que la costumbre de traducir obras del repertorio extranjero era común también en lo que a teatro con música se refiere. Sería necesario desarrollar un seguimiento de esta práctica en la escena española, que permita entender para qué algunas de las partituras de óperas francesas que han aparecido en el archivo de la Sociedad general de Autores cuentan con texto en castellano, indicando que sería representada en lengua nacional (me refiero por ejemplo al caso de que en la partitura editada de *Le Dominc Noir* de Auber que aparece en el Archivo de la Sociedad General de Autores de Madrid, aparezca al comienzo de cada número los últimos versos que darían comienzo al número musical, a modo de indicación al director).

<sup>126</sup> Peña aclara que esta traducción se convierte en la ópera *El Preso*, "que obtuvo el completo favor del público" (*op. cit.* p. 73).

fecundos gérmenes adecuados para crear el género lírico nacional"<sup>127</sup>. Peña comenta como "bajo la dirección del gran cantante -García- y la del célebre actor Maíquez, según dice Soriano Fuertes, se organizaron dos compañías, una de verso y otra de canto para los Caños del Peral y volvió a renacer en el público la esperanza de ver planteados de un modo conveniente sus espectáculos predilectos"<sup>128</sup>. Aprovechando esta especial coyuntura, de "1803 a 1807, García escribió gran número de obras como las llamadas *La Farfulla*, sobre un libreto de Ramón de la Cruz, *El Tío y la tía*, *Quien porfía por mucho alcanza*, *El Cautiverio aparente*, *El Reloj de Madera*, *El Hablador*, *Los Ripios del Maestro Adán*, *Florinda* y *El Poeta calculista*. Esta última era un melodrama u obra de un sólo personaje cuyo texto había sido escrito por el sainetero don Diego Castillo. Representada en 1805 por el propio autor con una facilidad sorprendente y un extraordinario espíritu, este breve intermedio obtuvo enorme éxito y recorrió triunfalmente todos los teatros de España. Son de destacar, entre otros fragmentos *Coplas de Caballo*, populares durante mucho tiempo, y sobre todo la famosa canción *El Contrabandista*, que alcanzó ese grado de popularidad por el que una melodía se convierte, por así decir, en anónima. [...] Por esa fuerza descriptiva, por ese poderoso realismo, por esa intensidad de vida y color, es decir por las mismas cualidades que la novela picaresca, la canción que nos ocupa es muy española"<sup>129</sup> Sobre estas obras que estrena García en Madrid apostilla Peña que se trata de "operetas graciosas, rápidamente trazadas y escritas y en las cuales aparecía el canto popular con toda su atractiva sencillez. [...] Agréguese al encanto natural de aquellas melodías, lo acabado de la ejecución encargada al talento excepcional del autor mismo, y se tendrá idea del éxito inusitado que alcanzaron las canciones de García, y de la fama grandísima que no tardó en rodear su nombre"<sup>130</sup>. En 1807 García abandonaba España "llevándose en su equipaje todas sus tonadillas" según afirma Mitjana, para asentarse definitivamente en París. "Manuel García,

---

<sup>127</sup> Mitjana, Rafael. *Historia de la música en España*. Edición a cargo de Antonio Alvarez Cañibano. Centro de Documentación musical. INAEM. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 409.

<sup>128</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 74.

<sup>129</sup> Mitjana, *op. cit.* pp. 409 y ss.

<sup>130</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 73.

dice Soriano Fuertes, era el hombre iniciado para fundar sólidamente nuestro teatro lírico nacional, tanto por la inspiración de sus cantos, como por la ejecución de ellos, la popularidad alcanzada con su mérito, y entender el gusto del público y los negocios teatrales. Pero los acontecimientos políticos nos arrebataron tan sobresaliente ingenio, como nos arrebataron la calma y bienestar de las familias. El tenor español García ha sido el genio más privilegiado que hasta el presente han conocido los teatros de Europa. Su escuela de canto ha perfeccionado la italiana y francesa; sus composiciones han generalizado y hecho conocer el gusto de las melodías españolas; su voz ha sublimado los cantos de las más sobresalientes compositores extranjeros, y a su talento se le debe gran parte de la gloriosa corona que ciñe el inmortal y sublime Cisne de Pésaro, Joaquín [sic] Rossini"<sup>131</sup>.Comentario ante el que responde Peña: "se necesita haber sido Soriano Fuertes para decir que el autor de *Guillermo Tell* debe gran parte de su gloria a Manuel García, después de haber firmado que nuestro compatriota fue el «genio más privilegiado que hasta el presente han conocido los teatros de Europa»; pero en esta ocasión, mejor que en otras, pueden perdonarse a Soriano sus exageraciones características, puesto que García fue realmente un artista que honró sobremanera a su patria por más que viviera y obtuviera sus triunfos lejos de España a donde no volvió"<sup>132</sup>.

Sin embargo, con el establecimiento de la paz, "la ópera italiana vino a dar fin a la moda de las operetas francesas, que habían dominado la escena española<sup>133</sup>, en los años anteriores"<sup>134</sup>, y así coincidiendo con el auge del

---

<sup>131</sup> Soriano Fuertes, citado en Peña y Goñi, *op. cit.* p. 75.

<sup>132</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 76

<sup>133</sup> Cotarelo apunta esta fecha, pero la tradición parte desde principios de siglo; desde la reapertura de los teatros madrileños los primeros años del reinado de José Bonaparte (1808), los músicos italianos eran reclamados en la capital de España. En abril de 1808, por ejemplo, nos encontramos con que la Compañía Italiana de Opera que regresaba a su país, es avisada estando en Barcelona de que vuelva inmediatamente a Madrid para reanudar las representaciones, quedando reflejado de puño y letra del director de la compañía: "...Era già determinata a partire per Italia, quando S. A. il Príncipe Murat ordinó che si rappresentasse nel teatro de los Caños come al punto fa esequilo a somministró alcun sollievo. Da quel momento in poi ha sempre languito nella necessità, como é faccile imaginare, aspettando il desiato momento di potersi restituire alla sua

teatro musical en Europa tras las primeras óperas de Rossini y Bellini, multitud de autores de nuestro país componen sus propias obras, escribiéndolas incluso en lengua castellana, como respuesta a la demanda de un público, que aficionado cada vez más a los dramas en música, sólo podía acceder a obras en lengua extranjera. Según Carmena y Millán los primeros actores italianos llegaron a Madrid en 1703, llamados por Felipe V, haciendo primero un convenio con José de Socuebas y Avendaño, arrendando un Corral de Comedias para poder dar representaciones en público, hasta que el 8 de abril de 1703 el rey les concede en usufructo el Coliseo del Buen Retiro, según aparece en un documento del Archivo del Real Palacio<sup>135</sup>.

Desde el año 1808, fecha en que se revoca la prohibición de cantar óperas italianas, la ópera reaparece de un modo definitivo en España tanto en cuanto la situación económico-social de un país en guerra lo permite. Ese "furor filarmónico" al que tantas veces se refiere Mesonero Romanos, comienza con la presentación en Madrid de las hermanas Francisca<sup>136</sup> y Benita Moreno (1792-1872). De formación italiana ambas, consiguieron triunfar en los mejores teatros italianos y, al terminar la Guerra de la Independencia, regresaron a España donde dieron varios conciertos y en 1814 pasaron a formar parte de la compañía del Teatro de la Cruz. En 1815 se las contrató como primeras damas absolutas par la ópera, y en

---

Patria. Ma avendo ricevuto il dì 5 xomb. anno d. a. Nome di S. M. L'Imperator Napoleone. L'ordine espresso di rappresentare, La Compagnia gloriosa e piena d'allegrezza por tal comando..." Documentos de los teatros de los Caños del Peral, Príncipe y Cruz sobre peticiones de actores, licencias de los mismos, cuentas, listas de funciones, etc. A. G. P. (Archivo General de Palacio), Gobierno Intruso. Caja 77/1.

<sup>134</sup> Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela o sea del Drama Lírico en España desde su origen a fines del Siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934, p. 137.

<sup>135</sup> Carmena y Millán, Luis. *Crónica de la Opera Italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Imp. Minuesa, 1878.

<sup>136</sup> Saldoni comenta lo siguiente sobre las cualidades artísticas de Francisca: "su voz ocupaba tenía la rara extensión de tres octavas, igual, dulce, pastosa, robusta, y de muchísima agilidad, que, acompañada de un elegante personal, la colocaban en el rango de las de *p cartello*, siendo además muy lectora o repentista musical, lo cual no ha sido muy común en cantantes de su reputación". *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

1816 cantaron *La Italiana en Argel*, introduciendo a Rossini en Madrid; Soriano Fuertes comenta así este hecho: "el público aficionado de Madrid quiso, como el de Barcelona y como el de toda Europa, escuchar los melodiosos sonidos de la inspirada cítara de Rossini, y contratadas las hermanas Moreno, recién llegadas de Italia, con otros cantantes españoles para los teatros de la corte, en la noche del 29 de septiembre de 1816, en celebridad del casamiento de Fernando VII con la princesa Isabel, el público madrileño las escuchó en la ópera *La italiana en Argel*."<sup>137</sup>

Esa devoción operística invade también el mundo de la naciente zarzuela, que se entiende como una forma de teatro claramente dependiente del mundo italiano, del belcantismo belliniano, y de la comicidad rossiniana<sup>138</sup>, sin pensar en la posibilidad de un desarrollo independiente, paralelo al ocurrido en el resto de los países europeos algunos años antes, que había originado formas teatrales propias<sup>139</sup> Para observar el desarrollo de la ópera italiana en Madrid, se pueden consultar las cifras y los estudios de las temporadas que realiza Carmena y Millán, aunque todos los periódicos y revistas ofrecen noticia del establecimiento de la ópera italiana en Madrid desde que en 1816 se estrenó *La Italiana en*

---

<sup>137</sup> Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la Música española*.....

<sup>138</sup> La obra de William M. Bussey que trata de definir las influencias francesas a italianas sobre la zarzuela dieciochesca, basa sus afirmaciones en cuestiones, incluso de tipo material. Así en cuanto a Italia comenta que la relaciones entre ambos países son históricas: ambos países tienen un lazo político gracias a la dependencia secular de Nápoles a la Corona Española; un lazo comercial, de relación económica entre los puertos mediterráneos; un lazo religioso al compartir la misma religión católica; e incluso sus lenguas gozan de una clara similitud lingüística, características todas ellas que propician la extrapolación de un lenguaje musical entre ambos países. En cuanto a Francia la relaciones literarias se pierden en el tiempo, y desde el siglo XVIII es una dinastía francesa la que ocupa el trono (la Borbónica). Es clara también la influencia del Neoclasicismo francés en el drama español, que le hace adoptar el carácter moralizante del teatro francés de la ilustración. (Bussey, *French and Italian influence on the Zarzuela (1700-1770)*, UMI, 1982, p. 2).

<sup>139</sup> Pensemos en opiniones ya clásicas como la de Grout en su *Historia de la Opera*, la de Livermore, o incluso autores españoles como Subirá, Peña y Cotarelo, que valoran más las obras líricas que muestran un mejor conocimiento del lenguaje musical europeo, como si en ello se revelase cierto argumento de autoridad.

*Argel*. Dicha obra de Carmena y Millán, contiene un prólogo de gran interés, por las opiniones que sobre la ópera nacional expone Barbieri. Pedrell lo comenta extensamente en la introducción a su diccionario: "El género lírico dramático, o sea la ópera, es conocida en nuestro país antes que vinieran a traérselo los italianos, dice el señor Barbieri, y en la ligera excursión por la historia literaria y artística de nuestro país, presenta las pruebas siguientes: 1º. que conserva el prologuista en su colección copia de unos de esos dramas litúrgicos, que desde el siglo XIV venían cantándose en dialecto valenciano en Elche, todo cantado, y tiene dos actos en que intervienen la Virgen, Santas, coros de Angeles y de Judíos, etc. 2º. que en el siglo XV Juan del Encina escribe sus representaciones en las cuales alternan lo hablado con lo cantado. 3º. que Lope de Vega llegó a escribir un verdadero libreto de ópera, una égloga pastoral intitulada *La selva sin amor*, puesta íntegramente en música y ejecutada en el Real Palacio el año 1629, música que puede ser atribuida a alguno de los muchos compositores que por entonces se hallaban al servicio del Rey Felipe IV el Grande, entre los cuales se contaban el célebre maestro Romero (álias) *El Maestro Capitán*, el fecundísimo y popular Carlos Patiño, y los organistas D. Francisco Clavijo y D. Sebastián Martínez Verdugo.

El Sr. Barbieri, en el citado prólogo, reivindicando el honor que corresponde a España en materia de ópera nacional, halla que, después de fundada la italiana, la primera ópera alemana se representó en el año 1627 y fue ésta la *Dafne* de Rinuccini, traducida del italiano por Martin Opitz, el padre de la poesía alemana, y puesta en música por Enrique Schütz (Sagittarius) para festejar el casamiento de la hermana del Gran Duque Juan Jorge I, María Eleonor, con el Landgrave de Hesse. La primera ópera española en 1629 (*La selva sin amor*, égloga pastoral de Lope de Vega, representada en 1629 publicada en 1630). La primera inglesa en 1660. La primera francesa en 1671"<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Pedrell, F. Diccionario *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos y escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de Datos y documentos para servir a la Historia del Arte Musical en nuestra nación*. Dos volúmenes. Barcelona, p. XI.

Santiago Masarnau<sup>141</sup>, crítico musical de la Revista literaria *El Artista*<sup>142</sup>, comenta a través de sus páginas, algunas representaciones de ópera italiana en Madrid llevadas a cabo el año 1832, demostrando así que todavía en los años treinta el repertorio que inundaba nuestros teatros era el italiano, provocando esto que se dudase sobre si de verdad existía un tipo de música española; para apoyar esta idea, es interesante citar algunas de las frases que escribe Masarnau en 1835 en la revista *El Artista*, en las que pone en duda al comentar una ópera de Mercadante, cuál es el tipo de música que se pueda definir como de "género español": "No tenemos un género peculiar de música porque la serie de nuestras cancioncillas (graciosísimas muchas, otras no tanto, y algunas feas) y de nuestros bailes, que se diferencian entre sí como los caracteres de los habitantes de las

---

<sup>141</sup> "Santiago de Masarnau (Madrid, 1805-1882) emigró a Inglaterra con su padre, personaje palaciego perseguido como liberal en 1823. Espíritu profundamente religioso y de gran sensibilidad Masarnau fue pianista y compositor. Aunque su romanticismo musical se acentuó posteriormente al relacionarse en París con Alkan y Chopin, empezó a manifestarse en su etapa de destierro. Según dice Pedro de Madrazo en estas páginas de *El Artista* -III, p. 134-, las obras que compuso a orillas del Támesis, se caracterizaban por su tendencia «lúgubre, elegante, apasionada». Lloréns, V. Madrid, *El Romanticismo Español*, Madrid, Ed. Castalia, 1989, p. 259.

<sup>142</sup> "Entre los periódicos literarios del período romántico ocupa lugar preferente *El Artista*, que tuvo por modelo *L'Artiste*, de París. No sólo reprodujo el título, sino que imitó la presentación material (formato, tipografía) y las secciones en que se agrupaba el texto. Algunos artículos firmados por Madrazo y Ochoa son traducciones de otros publicados en la revista francesa. Hasta hay grabados que no son originales de los artistas españoles que allí figuran, sino de franceses que colaboraron en *L'Artiste*. Pero junto a estas semejanzas hay también diferencias. La poesía que en la revista francesa apenas tiene importancia, en *El Artista* ocupa un buen espacio. *L'Artiste*, que apareció en 1831, cuando las polémicas en torno al romanticismo habían cesado en Francia, no fue órgano de grupo o escuela literaria como la revista española, aunque esto no se dijera así al anunciarla. Bajo la pluma de sus redactores *El Artista* se presentó como publicación innovadora, saliendo en defensa del teatro romántico francés y del romanticismo en general, y atacando a los clasicistas, a quienes denomina repetidas veces *clasiquistas*". Lloréns, V. *op. cit.* p. 259. Robert Marrast, en la obra sobre Espronceda y su tiempo que hemos citado anteriormente, dedica a *El Artista* los capítulos XII y XIII. Hay un Índice de la revista realizado por José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1946.

provincias a que pertenecen, no constituyen un estilo de música. No hay analogía alguna entre estas mismas canciones nacionales, y aún se pueden señalar varias de carácter diametralmente opuesto. Así, por ejemplo, el extranjero que después de oír una caña oyese un zortzico ¿podría sospechar que ambas cosas pertenece al mismo país? Pues entre el zortzico y la gaita gallega o la muñeira la diferencia no es menor, y si comparamos cualquiera de estos con la jota aragonesa ¿qué conexión hallaremos? Ni la más mínima. la verdadera causa de estas diferencias, y la de las que existen entre los caracteres de las varias provincias, no es otra que la manera que tuvo de formarse esta nación. para ello se fueron reuniendo sucesivamente varios pueblos, y cuando la andaluza llegó a ser paisana de la vizcaína y el gallego paisano del valenciano, el polo llegó a serlo también del zortzico; pero aquí se ocurre una reflexión muy obvia. ¿No ha habido tiempo desde que estos pueblos diferentes se han amalgamado a los mismos usos, costumbres, leyes y al mismo idioma, para formar una música, crear un género propio de la nación resultante? Seguramente: Pues ¿cómo no se ha hecho? Atribuirlo a falta de disposición sería injusto en un país que está tan macada. Muchas de esas mismas cancioncillas forman el encanto de cuantos tiene oídos, nacionales o extranjeros. [...] Sabemos que en España sólo en la catedrales se ha dado una educación musical fundamental: por consiguiente los que entre nosotros se han dedicado a este arte han tenido que acudir a ellas; de estos, los más, casi todos, han seguido la carrera eclesiástica, resultando que aquí el quedar los eclesiásticos dueños únicos de la lira; y como al mismo tiempo no se les ha permitido hacer uso alguno de ella fuera del templo, nuestro teatro músico ha tenido que ser por precisión, pobre, pobrísimo o nulo enteramente. Díganlo las tonadillas y zarzuelas, únicas producciones propias de el", y añade a modo de recriminación "¿No es vergonzoso que tengan una ópera nacional los italiano, los alemanes, los franceses, los ingleses, y hasta los rusos, y que nosotros carezcamos de ella con la lengua de un Fr. Luis e León. un Rioja , un Villegas, y tantos y tantos otros?"<sup>143</sup>

Emilio Cotarelo y Mori, comenta como en los años treinta en los que escribe Masarnau, "el público español no resistía cuatro horas seguidas de

---

<sup>143</sup> Masarnau, Santiago de. "Los dos fígaros". *El Artista*. Tomo I, Entrega VI, p. 66.



música y menos los largos y cansados recitativos del drama lírico italiano, y que necesitaba alternativas de acción rápida, apasionada, expresada no en lánguidas melopeas sino en una poesía o prosa viva y artística que preparase el ánimo del oyente para las explosiones sentimentales debidamente interpretadas por la música"<sup>144</sup>. Peña añade algunos datos extraídos de la *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, de Carmena y Millán, que confirman lo que ya hemos expuesto anteriormente: "Durante la estancia de García en la corte, la *Crónica de la Opera Italiana* del señor Carmena y Millán, registra además de las operetas del célebre cantante que antes quedan citadas, otras muchas que fueron cantada en español originales al parecer de Cristiani, Francesconi y Stort, amén de algunas óperas cómicas francesas que también se ejecutaron traducidas a nuestro idioma. Estas composiciones debían ser, a juzgar por sus títulos, operetas cómicas ligeras imitada de Paisiello, Cimarosa, Mayr, y otros maestros italianos cuyas óperas hacían el principal gasto del repertorio, lo mismo en los Caños del Peral que en los teatros de la Cruz y del Príncipe"<sup>145</sup>.

Tras la marcha de García a París, está claro que lo que sustituye a las obras ligeras de García es la ópera italiana, convirtiéndose repentinamente en la culpable de la inexistencia de una ópera nacional, al menos según las manipuladoras opiniones de los ideólogos y críticos de la época. En todos los diarios y revistas de los años treinta y cuarenta, se comprueba que el repertorio italiano continuaba siendo el rey de las funciones líricas entonces; por ejemplo Santiago Masarnau<sup>146</sup>, crítico musical de la Revista

---

<sup>144</sup> Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela o sea del Drama Lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934, p. 138. En realidad Cotarelo defiende un tipo de teatro ligero, que sería la versión española a la Opera cómica francesa, al Singspiele alemán, o a la Beggar's Opera inglesa.

<sup>145</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 76.

<sup>146</sup> "Santiago de Masarnau (Madrid, 1805-1882) emigró a Inglaterra con su padre, personaje palaciego perseguido como liberal en 1823. Espíritu profundamente religioso y de gran sensibilidad Masarnau fue pianista y compositor. Aunque su romanticismo musical se acentuó posteriormente al relacionarse en París con Alkan y Chopin, empezó a manifestarse en su etapa de destierro. Según dice Pedro de Madrazo en estas páginas de *El Artista* -III, p. 134-, las obras que compuso a orillas el Támesis, se caracterizaban por su tendencia «lúgubre, elegante, apasionada». Lloréns, V. Madrid, *El Romanticismo Español*, Madrid, Ed. Castalia, 1989, p. 259.

literaria *El Artista*<sup>147</sup>, comenta a través de sus páginas, algunas representaciones de ópera italiana en Madrid llevadas a cabo el año 1832, y Carnerero, y sus contemporáneos lo hacen en *Las Cartas Españolas* o *El Semanario Pintoresco Español*. Al igual que se observa el predominio del repertorio italiano, se comprueba la afirmación que manifestamos sobre la ópera española, y se defiende su inexistencia acusando la mayoría de las veces, a la "invasora" ópera italiana; así en 1846 encontramos dentro de *La Iberia Musical*, *gaceta de teatros*, publicación en la que Espín y Guillén pone todos sus esfuerzos para revitalizar a los artistas españoles, afirmaciones de este estilo: "La ópera española tiene que plantearse en España, pues mientras esta nación conserve el hermoso habla castellano, la ópera será española y en versos castellanos. La suerte no nos será siempre fatal, algún día volverá su faz risueña hacia los artistas que hoy trabajan con tanto celo, como son combatidos por la ignorancia y el servilismo extranjero; y aquel día se avergonzarán, hundirán sus frentes en el polvo, los que calumnian, desprecian y se mofan del pensamiento que por ser tan nacional debieran adoptarlo con entusiasmo, y que ganarían más a los ojos de las naciones, pues lo que protegen las artes y los artista de su país pasan por hombres ilustres ante los hombres de de talento, de patriotismo y de

---

<sup>147</sup> "Entre los periódicos literarios del período romántico ocupa lugar preferente *El Artista*, que tuvo por modelo *L'Artiste*, de París. No sólo reprodujo el título, sino que imitó la presentación material (formato, tipografía) y las secciones en que se agrupaba el texto. Algunos artículos firmados por Madrazo y Ochca son traducciones de otros publicados en la revista francesa. Hasta hay grabados que no son originales de los artistas españoles que allí figuran, sino de franceses que colaboraron en *L'Artiste*. Pero junto a estas semejanzas hay también diferencias. La poesía que en la revista francesa apenas tiene importancia, en *El Artista* ocupa un buen espacio. *L'Artiste*, que apareció en 1831, cuando las polémicas en torno al romanticismo habían cesado en Francia, no fue órgano de grupo o escuela literaria como la revista española, aunque esto no se dijera así al anunciarla. Bajo la pluma de sus redactores *El Artista* se presentó como publicación innovadora, saliendo en defensa del teatro romántico francés y del romanticismo en general, y atacando a los clasicistas, a quienes denomina repetidas veces *clasiquistas*". Lloréns, V. *op. cit.* p. 259. Robert Marrast, en la obra sobre Espronceda y su tiempo que hemos citado anteriormente, dedica a *El Artista* los capítulos XII y XIII. Hay un Índice de la revista realizado por José Simón Díaz, Madrid, CSIC, 1946.

saber"<sup>148</sup> El propio Barbieri, no niega que en sus tentativas de regeneración de la zarzuela no haya un intento de preparar los ánimos para el advenimiento de la ópera nacional, como queda claro en estas palabras suyas: "En 1705 se establecieron en Madrid definitivamente las zarzuelas u óperas españolas, que eran unos dramas, parte cantados, exhortados con grandes decoraciones, máquinas y tramoyas, y cuyos argumentos, que desde lo antiguo eran sacados de la mitología, se tomaron después de la vida social y doméstica. De entonces acá la zarzuela, con alternativas de estimación, indiferencia y desprecio, ha arrastrado una existencia precaria, haciendo que casi enteramente desapareciesen del teatro en su forma primitiva, las antiguas zarzuelas y farsas musicales; pero sin dejar por eso de existir en una forma, que Lichtenthal y Stafford determinan, llamándola drama lírico, que asemeja mucho a la ópera cómica francesa, y que no debía tener pequeña importancia, si se toma entonces el número de compositores que en ella se ejercitaban, y que empezando por don Luis Misón y siguiendo por Galván, Guerrero (don Antonio), Castel, Ferreira, Rosales, Esteve, de la Serna, Moral, y otros que nos enumera el ya citado Parra en su obra publicada a principios de este siglo<sup>149</sup>. Por estos trámites

---

<sup>148</sup> G. y Z. "Sobre la Academia Real. Protesta". *La Iberia Musical. Gaceta de teatros*. Madrid, Año V (1846), Nº 18, p. 1142.

<sup>149</sup> La obra a la que se refiere Barbieri es *Origen, épocas y progresos del teatro español*, publicada en Madrid en 1802; Manuel García Parra, su autor, fue un destacado actor de finales del siglo XVIII. Su padre había sido violinista en los coliseos madrileños. No era tan sólo un actor de valía, sino también un escritor notable. Después de haber trabajado con aplauso en varias provincias, los comisarios de la Junta de Teatros le trajeron a Madrid, a la compañía de Ponce, escribiendo Ramón de la Cruz para su presentación el sainete *El gracioso picado* (1782). Por sus méritos ascendió a *primer galán* de la compañía del autor Martínez en 1788 y entonces publicó su célebre folleto *Manifiesto por los teatros españoles y sus autores*, encaminado a la defensa de sus compañeros duramente censurados en unas famosas cartas publicadas en el *Diario de Avisos*. Pocos años después escribió y publicó la obra ya citada, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, que si es apreciable por una parte, no respondió por completo a su título, puesto que la mayoría de las noticias en ella incluidas no correspondían a los teatros españoles sino extranjeros. En 1794 contrajo matrimonio con la célebre cantatriz Lorenza Correa. Aprovechando una de sus ausencias, durante la que acompañaba a su esposa en una gira por Francia e Italia, trató la Junta de Teatros de jubilarle, pero en 1805 regresó a la Villa y

llegó hasta nosotros la zarzuela, y viendo la decadencia, por no decir casi extinción del arte lírico-dramático español, después de ligeros, aunque afortunados ensayos hechos por Azcona y los autores de *El Duende*, formamos una sociedad, compuesta por Francisco Salas, y los compositores Gaztambide, Hernando, Inzenga (hijo), Oudrid, y el que suscribe estas líneas, para acometer la empresa de resucitar el espectáculo lírico-dramático, llamado zarzuela, dándole todo el desarrollo compatible con nuestro escaso talento, y asimilándole en la forma, en cuanto fuera posible a la ópera cómica francesa e introduciendo a la par, no solamente el espíritu de nuestros cantos nacionales, sino todos los adelantos literarios y musicales consignados por los grandes maestros y la juiciosa crítica, camino el único por donde puede llegarse a la tan deseada ópera nacional, y del que si algún paso hemos andado, el público será juez"<sup>150</sup>.

Parece claro que las compañías italianas, que ya desde 1822 venían asiduamente a España<sup>151</sup>, había eliminado totalmente de los escenarios españoles "las operetas francesas, que habían dominado nuestra escena en

---

Corte para ocupar su puesto de *primer galán*. A pesar de esto, y contra su voluntad, le obligaron a aceptar la jubilación en 1807 con 22 reales diarios.

<sup>150</sup> Barbieri, F. A. "Más cosas sobre la forma de Vaudeville y la ópera cómica". *La Zarzuela. Periódico de Música, Teatros, Literatura dramática y nobles artes*. Madrid, 4-II-1856. Nº 1, Año I.

<sup>151</sup> Cotarelo apunta esta fecha, pero la tradición parte desde principios de siglo; desde la reapertura de los teatros madrileños los primeros años del reinado de José Bonaparte (1808), los músicos italianos eran reclamados en la capital de España. En abril de 1808, por ejemplo, nos encontramos con que la Compañía Italiana de Opera que regresaba a su país, es avisada estando en Barcelona de que vuelva inmediatamente a Madrid para reanudar las representaciones, quedando reflejado de puño y letra del director de la compañía: "...Era già determinata a partire per Italia, quando S. A. il Príncipe Murat ordinó che si rappresentasse nel teatro de los Caños come al punto fa esequilo a somministró alcun sollievo. Da quel momento in poi ha sempre languito nella necessità, como é faccile imaginare, aspettando il desiato momento di potersi restituire alla sua Patria. Ma avendo ricevuto il di 5 xomb. anno d. a. Nome di S. M. L'Imperator Napoleone. L'ordine espresso di rappresentare, La Compagnia gloriosa e piena d'allegrezza por tal comando..." Documentos de los teatros de los Caños del Peral, Príncipe y Cruz sobre peticiones de actores, licencias de los mismos, cuentas, listas de funciones, etc. A. G. P. (Archivo General de Palacio), Gobierno Intruso. Caja 77/1.

los primeros años del siglo XIX"<sup>152</sup>, comedias que, respondiendo al vivo interés que los reformistas de nuestra sociedad habían puesto en el teatro desde finales del siglo anterior como instrumento principal de los cambios que la nación precisaba, actuaban como instrumentos de aquella empresa didáctica que los ilustrados habían acometido para refinar la sociedad urbana.

En cuanto a la aparición de la zarzuela de nuevo en el siglo XIX, Cotarelo valora la creación del Conservatorio de M<sup>a</sup> Cristina en el año 1832, como un hecho fundamental; "la influencia que el Conservatorio, no obstante sus defectos de organización y métodos de enseñanza, ejerció en el desarrollo de la zarzuela fue tal que a los dos años de fundado ya suministró cantantes para la primera obra de esta clase, que por razones de tiempo aparece en el siglo XIX: tal es la titulada *Los enredos de un curioso*, estrenada en febrero de 1832". Según el autor, "aunque varios de los números musicales no formen parte integrante de la obra, no puede dudarse que es una verdadera zarzuela, esto es: un drama cantado y hablado por unos mismos personajes o actores". A pesar del carácter de justificación que manifiesta esta afirmación, Cotarelo ofrece dos nuevas características sobre el género: una zarzuela no es sino un "drama cantado y hablado", y cuanto mayor grado de integración exista entre el texto y la musical, mayor será el grado de perfección de la obra. Respecto a la obra *Los enredos de un curioso*, recibe la denominación de melodrama "porque era tan grande el olvido en que había caído este género que designaba que a nadie se le ocurrió aplicársele, optando por el más genérico y conocido de melodrama"<sup>153</sup>. A medida que avanzamos hacia la mitad del siglo, la utilización del término "zarzuela" se hace cada vez más común, para definir una realidad lírica que, aunque desarrolla ideas musicales de clara influencia italiana, y utiliza tipologías formales de opereta francesa, se caracteriza por mantener el sabor folklórico de la tonadilla, hecho donde radica su novedad. Los elementos de humor, los tipos de la vida diaria, los arreglos de canciones y danzas populares, que ya aparecían en la tonadilla, son introducidos ahora dentro de un sistema formal, desarrollado sobre modelos franceses, (italianos en menos

---

<sup>152</sup> Cotarelo y Mori, Emilio: *Historia de la Zarzuela o sea del Drama Lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934.

<sup>153</sup> La obra es estudiada más detalladamente en el Capítulo 4 de esta tesis.

ocasiones), que confieren a la obra una gran unidad de estilo y una mayor coherencia dramática. Ya en 1839 Manuel Bretón de los Herreros y Basilio Basili componen *El novio y el concierto*, que se estrena con el nombre de "zarzuela-comedia", el 12 de marzo de 1839, y que obtiene gran éxito popular, demostrando que aún en los años treinta, lo que seguía entusiasmando al público madrileño eran las obras ligeras del estilo de las operetas de García de principios de siglo, y las óperas de Rossini posteriormente.

Para Barbieri "en el primer tercio del siglo presente, las calamidades que llovieron sobre nuestro país y las revoluciones política, social, artística y literaria, que dieron nuevo ser a la sociedad española, ocasionaron un eclipse parcial del género de la zarzuela; y digo parcial, porque aún en los años más calamitosos<sup>154</sup>, todavía nuestros teatros daban frecuentes pruebas de no haberlo abandonado; y al propio tiempo que se notaban los efectos de un poderoso renacimiento literario, la música dramática española pugnaba no sólo por reconquistar su antiguo ascendiente, sino por adquirir nueva vida y mayor desarrollo en armonía con los adelantes del arte en el extranjero"<sup>155</sup>. Está acertado Barbieri al afirmar que la zarzuela ha sufrido un "eclipse parcial", y sólo parcial, ya que ha estado bebiendo de las tres fuentes fundamentales: la tonadilla, que ya hemos afirmado que se revelaba en el XVIII como la portadora de lo "hispanico", la ópera cómica y la opereta francesa que llegan a España con la invasión napoleónica, y la ópera italiana que recorre nuestros escenarios, respondiendo a una fuerte demanda popular, que se corresponde con lo que Bretón de los Herreros define como "furor filarmónico" durante los años iniciales del siglo XIX. Por tanto, no sería correcto un estudio del tema que no tuviese en cuenta los tres fenómenos

---

<sup>154</sup> En la parte de este capítulo dedicada a Reglamentación teatral, se puede observar como en la convulsionada época de las Guerras Napoleónicas surge un Reglamento teatral en diez puntos que el Marqués de Montehermoso remite a José Bonaparte, en el que se hace referencia a la promoción de un arte lírico en castellano y se menciona la idea de crear un Conservatorio.

<sup>155</sup> Barbieri, "Reseña histórica" que sirve de prólogo a la *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas por Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Imp. de José M. Ducazcal, 1873. También citado en: Peña y Goñi, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España del siglo XIX*, Ed. Zozaya Madrid, 1881

teatrales que se están fundiendo en nuestra escena, provocando en los primeros treinta años del siglo XIX un claro molde formal que cristaliza en pequeñas obras en un acto, con entre cinco y siete números musicales, que manifiestan el cruce estilístico entre lo italiano y lo "español"<sup>156</sup>; pensemos en las obras de Soriano Fuertes, Rafael Hernando, o Cristóbal Oudrid. En estas obras de los años treinta y sobre todo cuarenta, se produce un renacimiento, paralelo al que ha tenido lugar en el teatro de declamado diez años antes con ocasión del estallido romántico:

- 1º. La obra dramática se concibe visual y acústicamente, y el contexto escénico es el que realmente crea al personaje romántico, que se lo exige al autor como un escenario previamente establecido<sup>157</sup>.
- 2º. La música, como consecuencia, suple las carencias verbales y escénicas, y soluciona la expresión de conceptos inefables.
- 3º. No se concibe una forma artística completa, sin la participación de la música en la obra dramática.
- 4º. El Romanticismo europeo tiñe de nacionalistas las formas dramáticas decimonónicas, que a pesar de tender hacia el individualismo nacional, revelan la tiranía dramática francesa.
- 5º. El academicismo que ahoga los principios románticos, se hace imprescindible para asegurar su permanencia en escena, y así se adoptan las normas escénicas francesas, y concretamente para el arte lírico las de la ópera cómica, de las que las obras españolas parecen un auténtico calco formal. Este préstamo cultural se acrecienta por el peso de las traducciones del francés que representan un fuerte porcentaje de las obras estrenadas en nuestra escena.

---

<sup>156</sup> Las obras iniciales del género en el siglo XIX están estudiada en el Capítulo 4 de la tesis.

<sup>157</sup> Esta idea la expone Fernando Díaz-Plaja, y la comentarnos ya anteriormente en este capítulo.

6°. Las tendencias nacionales se manifiestan dramáticamente por la asunción de los elementos del teatro clásico nacional (Lope y Calderón), y líricamente por el peso de los elementos de la tonadilla y la música popular anterior, donde se manifiestan los elementos musicales de la cultura popular española.

7°. El resurgir de la zarzuela significa la introducción de elementos españoles (casticistas), en formas dramáticas importadas.

Es decir, que la forma tanto dramática como lírica, responde a un nuevo concepto de naturaleza artística, en el que se abandonan los presupuestos universales en favor de iniciativas individuales que responden a presupuestos estéticos también individuales, y que obtendrán el beneplácito del público decimonónico que hará del teatro una parte imprescindible de la vida urbana.

### **Definición del término zarzuela**

Una posible definición<sup>158</sup> del término Zarzuela, sin intentar desarrollar toda una tesis etimológica sobre el término sino pasar revista a algunos de los conceptos a los que ha definido a lo largo de los siglos, nos llevaría inicialmente a la definición de Sebastián de Covarrubias Orozco (1539-1613) que en 1611 la define como "nombre de lugar"<sup>159</sup>. Quizás la más completa definición temprana del término aparezca en el prólogo de Calderón de la Barca para la loa *El laurel de Apolo* del año 1658, según la cual:

"No es una comedia  
sino sólo una fábula pequeña  
en que a imitación de Italia

---

<sup>158</sup> "Definig a zarzuela is difficult, for it has a diverse history often filled with contradictions and ambiguities", comenta Bussey en el libro citado, p. 7.

<sup>159</sup> Cobarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 161, p. 396.



se canta y se representa."160

En esta definición Calderón aporta tres ideas fundamentales, para el temprano desarrollo del género: la diferencia entre zarzuela y comedia ("No es una comedia"), la fuerte relación del género con la música italiana, y la mezcla de texto declamado y texto cantado. En el *Diccionario de Autoridades* de 1743 encontramos la siguiente definición: "Representación dramática, o modo de comedia española, sólo en dos jornadas."161; según esta definición, parece que la única diferencia en el siglo XVIII entre comedia y zarzuela estriba en el número de actos, no pudiendo la zarzuela constar de más de dos. Sin embargo, esta afirmación resulta simplista, siendo el siglo XVIII el siglo de la ambigüedad genérica, y afirmando el propio Ramón de la Cruz en 1757 que: "combatido de ambos opuestos pareceres, dexè a la discreción agena la libertad del apelativo, dándole el nombre proprio Drama, que es lo indisputable de su origen, ya que de la zarzuela, que es el común con que se distinguen aquí los Poemas de dos Jornadas, ningún Autor de quantos he visto me dá la definición"162. Una definición apriorística de lo que significaría el término Zarzuela en el siglo XVIII, utilizando para ello la relaciones entre Zarzuela-Comedia y Zarzuela-Opera, podría ser la siguiente163: Obra teatral en 2 actos, que presenta las siguientes características:

1. Alternancia del diálogo con la acción
2. Utilización de formas autóctonas
3. Un coro actúa siempre como forma de apertura y cierre musical
4. Largos números musicales

---

160 Calderón de la Barca, Pedro. *Famosa comedia El laurel de Apolo. Fiesta de la zarzuela transferida al Real Palacio del Buen Retiro. Tercera parte de comedias de d. Pedro Calderón de la Barca. cavallero de la Orden de Santiago*. 19 vols., vol. 8. Madrid, Domingo García Morra, 1664, p. 191.

161 *Diccionario de Autoridades*, vol. 6, p. 565.

162 Cruz, Ramón de la. *Nuevo Drama cómico-harmónico intitulado: Quien complace a deidad, acierta a sacrificar*, Madrid, Antonio Muñoz del Valle, 1757, pp. XVII-XVIII

163 Seguimos para ello las investigaciones presentadas por Bussey en su libro.

5. Elaboradas producciones que exigen una intrincada maquinaria escénica
6. Hasta 1760 es común el uso de la Mitología.

Barbieri, en uno de los artículos que escribe para la Revista *La Zarzuela* trata de la definición del género, y comenta: "No por mero capricho hemos adoptado la palabra Zarzuela, porque mejor que ninguno revela nuestro pensamiento. ¿Qué significa la palabra zarzuela?: la zarzuela es una composición dramática, parte de ella cantada: *drama recitatione et melodia mixtum*. El Drama y la Comedia del poeta cuyos versos se cantan o se recitan en el diálogo hablado, la melodía que deleita al concurso que acude en tropel al coliseo, la arquitectura, pintura o escultura tienen fiel interpretación en las zarzuelas que se representan en los teatros [...]. En cuanto a nuestros objetivos:

- Abogaremos por el completo desarrollo de un género que ha echado raíces en toda Europa, y cuenta en nuestro país con el voto de la mayoría de las gentes.
- Sostendremos y defenderemos la zarzuela ridículamente combatida por bocas más o menos autorizadas, para quien nada significa, sin duda, que autores muy célebres, dramáticos y líricos hayan escrito y escriban Zarzuelas.
- Trataremos de ilustrar a la opinión pública, desvaneciendo cuantos errores veamos propagar en contra de un espectáculo que ya ha hecho renacer en España el entusiasmo musical y puede ser muy provechoso para fines ulteriores, así como ha producido ya resultados positivos para las muchas familias que tienen su existencia ligada con el teatro lírico español. (...)"<sup>164</sup>.

En el número siguiente de la *Revista la Zarzuela* continúa Barbieri con sus elucubraciones: "Ya se hace necesario que los que hasta el presente no hemos hecho sino escribir zarzuelas, tomemos también la pluma para enderezar la opinión pública por el camino del arte, que con tanto orgullo profesamos, desvaneciendo al paso algunos errores que andan en bocas

---

<sup>164</sup> Barbieri, Francisco A. *La Zarzuela. Gaceta musical de teatro, Literatura y Nobles Artes*, Nº 1, Madrid, 4-II-1856.

más o menos autorizadas. Las ideas erróneas de los que desconocen lo que son en general la zarzuela española, la ópera cómica y el vaudeville francés, nos obligan a consignar nuestras creencias en la materia, las cuales no solamente son hijas de rancias meditaciones y de un *sólido conocimiento*, sino de *Hechos Incontestables*, consignado en unos cuantos libros, que tendré ocasión de citar. Procedamos con orden: *Le français né malin créa le vaudeville*, dijo Boileau. El *vaudeville* era en su origen únicamente una canción satírica popular, que se cantaba por las calles<sup>165</sup>; luego se refugió en el teatro, dando su nombre a una pequeña comedia satírica, cuyo diálogo se entrelazaba con coplillas cantadas sobre música conocida<sup>166</sup>. Hoy día lo que se llama *vaudeville* es un verdadero drama, en el que son admitidos los sentimientos elevados, así como los tiernos o delicados; unas pocas coplas y cortas piezas concertantes recuerdan sólo su primitivo origen<sup>167</sup>.

La ópera cómica francesa era en su creación una comedia con algunas arias compuestas *ad hoc* para intercalarlas con el diálogo<sup>168</sup>; en la actualidad, que ha tomado gran desarrollo, es un drama de género mixto, que tiende a la comedia por la intriga y los personajes, y a la ópera por el canto que se intercala<sup>169</sup>. Los franceses tienen dos géneros de espectáculos líricos: el drama cantado desde el principio hasta el fin, llamado vulgarmente la gran ópera, como por ejemplo, *Roberto el Diablo* y *Guillermo Tell*; y el drama, donde el canto se intercala con el diálogo hablado, llamado ópera cómica, como *El dominó negro* y *El Cervero de Preston*<sup>170</sup>. Los alemanes distinguen mayor número de especies de óperas: tiene la grande ópera, la ópera seria, la ópera trágica, la ópera heroica, la ópera romántica, la ópera alegórica, el melodrama militar, la ópera cómica, etc... y en casi todos los casos el canto alterna con el diálogo

---

<sup>165</sup>J. J. Rosseau: *Dicc. de mús.*

<sup>166</sup>Chorou et De Lafage: *Enciclop. mus.*

<sup>167</sup>Bescherelle. *Dicci national*. París, 1855.

<sup>168</sup>*Dicci des Coulisses*. París, 1832.

<sup>169</sup>Bescherelle (ya citado)

<sup>170</sup>Soullier. *Dicc de mús.* París, 1855.

hablado<sup>171</sup>. La ópera cómica se escribe en uno, dos o tres actos, y algunas veces en cuatro y hasta cinco<sup>172</sup>.

Pasemos ahora a la zarzuela u ópera española<sup>173</sup>. «La primera tentativa hecha para introducir música en las funciones dramáticas españolas, fue en 1830, obra de Lope de Vega, cuya égloga intitulada la *Selva sin amor*, se cantó delante de la Corte».

En 1635 aparece una zarzuela compuesta de canto y representación, titulada *La Venganza de Diana*, y publicada por Ignacio Alvarez Pellicer. «En el principio solo se introdujeron en los dramas cantos sueltos, mas andando el tiempo llegó a cantarse toda la pieza, siendo *La Púrpura de la rosa* de Calderón, la primera comedia formal que, con su correspondiente música, se cantó entera en el Teatro del Buen Retiro en año de 1659». Desde ese tiempo se advierte en los autores dramáticos cierta tendencia a emplear el canto ya en la comedia, ya en otras comedias dramáticas, tendencia que se observa claramente en Matos, Fragoso, Solis, y en la mayor parte de los autores que alcanzaron a Calderón en su vejez. Finalmente en manos de Diamante y de Candamo, formose una especie de drama, desde el cual a la ópera italiana no había más que un paso y no muy difícil. En 1705 se establecieron en Madrid definitivamente las zarzuelas y óperas españolas, que eran unos dramas, parte cantados, con grandes decoraciones, máquinas, tramoyas, y cuyos argumentos, que desde lo antiguo eran sacados de la mitología, se tomaron después en la vida social y doméstica.

De entonces acá la zarzuela, con alternativas de estimación, indiferencia y desprecio, ha arrastrado una existencia precaria, haciendo que casi enteramente desapareciesen del teatro en su forma primitiva las antiguas zarzuelas y farsas musicales; pero sin dejar ellas por eso de existir en una forma que, Liechtenthal y Stafford determinan, llamándola drama lírico, que asemeja mucho a la ópera cómica francesa, y que no debía tener pequeña importancia, si se toma en cuenta el número de compositores de música que en ella se ejercitaban, y que empezando por D. Luis Misón, y siguiendo por Galván, Guerrero, (don Antonio), Castel, Ferreira,

---

<sup>171</sup> Lichtenthal. *Dicc de mús*

<sup>172</sup> Halevy. *Memoria para la Academia de Bellas Artes*.

<sup>173</sup> Nombres dados a este espectáculo por Parra en su *Origen del teatro español*. Madrid, 1802.

Rosales, Esteve, de la Serna, Moral y otros que nos enumera el ya citado Parra en su obra, publicada a principios de este siglo. Por estos trámites llegó hasta nosotros la zarzuela, y viendo la decadencia, por no decir casi extinción del arte lírico-dramático español después de tan ligeros, aunque afortunados ensayos hechos por Azcona y los autores de *El Duende* formamos una sociedad, compuesta del literato don Luis Olona, el cantante don Francisco de Salas, y los compositores Gaztambide, Hernando, Inzenga (hijo), Oudrid y el que suscribe estas líneas, para acometer la empresa de resucitar el espectáculo lírico-dramático, llamado zarzuela, dándole todo el desarrollo compatible con nuestro escaso talento, y asimilándole en la forma, en cuanto fuera posible, a la ópera cómica francesa, e introduciendo al par, no solamente el espíritu de nuestros cantos nacionales, sino todos los adelantos literarios y musicales consignados por los grandes maestros y la juiciosa crítica, camino el único por donde puede llegarse a la tan deseada ópera nacional, y del que si algún paso hemos andado, el público será juez"<sup>174</sup>.

En el número siguiente de la *Revista La Zarzuela* continúa Barbieri con sus "Consideraciones sobre este género de espectáculo". Transcribiremos aquí los párrafos más interesantes de este artículo, en el que trata el autor de defender el vocablo zarzuela, frente a otra terminología no nacional: "La palabra zarzuela parece una especie de sambenito, que deshonra al espectáculo dramático que la lleva, y ¿cuál es la causa de esto?. En mi opinión no es otra, sino la de que la presa, esa antorcha que debiera alumbrar constantemente al público, formar la opinión justa de las cosas, no se ha tomado la molestia de explicar a los lectores que dicha palabra la tomó este género de espectáculo de un palacio del Pardo, en cuyo sitio se representaban dramas con música, compuestos por Lope y Calderón. ¿Debíamos, pues, nosotros, condenar al olvido un vocablo tan castizo y de tan gloriosos recuerdos, cuando había recorrido el espacio de dos siglos intacto en su esencia y en su aplicación?... Si se hubiera tratado de un espectáculo nuevo, le habiéramos puesto un nombre; pero cuando no se pensaba sino en mejorar la forma de uno conocido y sancionado ¿habíamos de contrariar el uso árbitro en materias de lenguaje?. Y aún

---

<sup>174</sup> Barbieri, Francisco A. " La zarzuela: consideraciones sobre este género de espectáculo". *La Zarzuela. Gaceta musical, de Teatro, Literatura y Nobles Artes*. Nº 1. Madrid, 4 de Febrero de 1856.

decididos a atropellar por todo, ¿le llamaríamos ópera?, No, porque sería impropio ese nombre<sup>175</sup>, que por excelencia se da al espectáculo dramático todo cantado. ¿Ópera cómica? Tampoco, porque en rigor ni esa locución es española, ni en sí misma significa otra cosa que espectáculo todo cantado y del género cómico. ¿Melodrama?... Esta palabra, la más propia por su etimología, tampoco se podía usar porque se confundiría la zarzuela con otro espectáculo todo recitado, que en España se reconoce con aquel título. Pues si ninguno de estos nombres es conveniente, y tenemos uno cuya significación tiene recursos históricos y está autorizado por el uso ¿a qué hemos de hacer nuevas voces?... Se me dirá que dentro del mismo género de la zarzuela había necesidad de hacer diferencias, y que por ejemplo, *Don Simón* y *El Valle de Andorra*, no deben llamarse del mismo modo; pero esa apreciación no le toca a la empresa del Circo, aunque en muchas ocasiones ha hecho uso de las palabras entremés, juguete, lírico-dramático y comedia lírica aplicadas a ciertas variantes de lo que ella entiende por zarzuela; estas apreciaciones pertenecen a los autores con el público, pero sólo en ciertos casos a las empresas; en suma, esta no es sino una cuestión de nombre, que deberíamos por ahora dejar a un lado, para ocuparnos de la cuestión esencial.

La inexactitud de los que pretende que la zarzuela es el vaudeville francés, queda plenamente demostrada, no solamente por Liechtenthal y Stafford, quienes la definen con el nombre de drama lírico, sino por los hechos, que siempre tiene más fuerza que las definiciones"<sup>176</sup>. Continúa Barbieri comentando que algunas de las obras francesas que han sido traducidas al castellano han mejorado notablemente en su traducción (pone como ejemplos *El Valle de Andorra*, y *Los Diamantes de la corona*); una vez probado esta idea, trata de defender la calidad de la zarzuela, frente a los que pretenden que nada bueno puede haber en ella.

Con estas pequeñas pinceladas, que pueden ser completadas con alguno comentarios sobre las fuentes que aparecen en el capítulo 2, consideramos que es necesario proceder al análisis del repertorio para poder llegar a

---

<sup>175</sup> El nombre de ópera cómica es el que defiende Peña y Goñi en su obra sobre *La Ópera Española o la historia de la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imp. El Liberal, 1881.

<sup>176</sup> Barbieri, "La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculo". *Revista La Zarzuela*, Madrid, 11-II-1856, Año I, N° 2, pp. 9 y ss.

plantear lo que supone el término zarzuela desde un punto de vista técnico, o musical entre los años 1832 y 1856, y no perdernos en disquisiciones nominalistas sobre el término.

## CAPITULO 4

# LA ZARZUELA ROMANTICA. INDEFINICION FORMAL. 1832-1847

### 1. Desarrollo histórico de la Zarzuela Romántica y análisis de la primeras obras (1830-1847).

Con el inicio de los años treinta, una ola de romanticismo entra en España, que se une así al resto de Europa<sup>1</sup> para resaltar el afecto y la pasión como elementos generadores del arte; el artista individual emerge<sup>2</sup>.

El restablecimiento de la monarquía, y la apertura del nuevo Conservatorio de M<sup>a</sup> Cristina hacia 1830<sup>3</sup>, desencadena una serie de

---

<sup>1</sup> Mesonero explica así la ola romántica: "y los poetas transmitieron el nuevo humor a los novelistas; éstos a los historiadores; éstos a los políticos; éstos a todos los demás hombres; éstos a todas las mujeres, y luego salió de Francia aquel virus ya bastardeado, y corrió toda la Europa, y vino, en fin, a España; y llegó a Madrid...". Mesonero Romanos, Ramón. *Escenas Matritenses*. Madrid, Ediciones Felmar, 1989, p. 134.

<sup>2</sup> "La primera palabra del romanticismo la dijo el Duque de Rivas en su obra *Don Alvaro*, que apareció el 35, obra grandiosa, concebida en los dolores de la emigración, entre el tumulto de las luchas literarias y políticas de Francia, y trazada y explanada en las nieblas del Támesis. Tras *Don Alvaro* vino *El Trovador* (1836), que es todo pasión y ardor caballeresco, ese ardor quijotesco que, en el actual estado de las ideas, no concebimos sin hacer una abstracción previa de todo lo que nos rodea. Al día siguiente, Hartzenbusch dio sus *Amantes de Teruel*. Parecía que faltaba algo para completar la florecencia del romanticismo, y este tercer apóstol de la nueva escuela llevó a ella el sentimiento melancólico, la poesía dulce y tranquila. Esta trilogía, que será siempre uno de los mejores títulos de la literatura española, comprendía de un modo completo los caracteres del ciclo romántico". Pérez Galdós, *Nuestro Teatro*. Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo. Volumen V. Madrid, Renacimiento, 1923, p. 43.

<sup>3</sup> "Pensando en qué forma pudiera testimoniar al tenorino (Piermarini) su admiración y afilando su ya agudo espíritu femenino, dio la Reina en la idea de fundar un Conservatorio de Música y Declamación por el estilo de los que ya funcionaban en Francia e Italia, y



factores que provocan la resurrección de la nueva zarzuela; zarzuela que aunque desarrolla ideas musicales de clara influencia italiana y utiliza tipologías formales de la opereta francesa<sup>4</sup>, se caracteriza por mantener el

---

apenas esbozado el proyecto, púsole en obra con toda la prisa que su enamorado corazón le exigía. Formóse, pues, un lucido plantel de profesores españoles y al frente de ellos, ¡oh suma estupefacción de aquellos graves varones y sesudas damas!, se colocó al tenor Piermarini, no sin que reiterados murmullos de descontento, cábalas, chismes y rencillas empezaran a formarse alrededor de aquel nombramiento, que si muy justificado por el rostro y la apostura de la artista se consideraba desproporcionado, en cambio, para su talla artística.

A la ceremonia de la inauguración del nuevo centro oficial acudieron sus majestades. La reina radiante, luciendo al sonreír sus menudos dientes y los graciosos hoyuelos de sus mejillas; el rey apoltronado y gotoso, mascando su cigarro y sonriendo también de aquella manera sarcástica y cruel, socarrona y procaz con que solía.

Saludó Piermarini con bellas frases ofreciendo al arte español un horizonte de venturas, dióle a besar la reina su primorosa mano desenguantada y el rey hizo en aquel momento un ofrecimiento solemne que expresaba el cuidado con que sus paternos ojos veían la cultura del país en que reinaba:

-Yo también quiero hacer algo por el Arte, Cristina.... Pienso fundar en Sevilla una escuela de tauromaquia." Muñoz, Matilde. "Pequeña Historia del Teatro Real", *¿Se acabó el teatro?*, Revista de variedades, Madrid, 1936.

<sup>4</sup> "El alemán Volker Klotz comparar la zarzuela con la opereta francesa o italiana y encuentra una diferencia fundamental: «La opereta desde Offenbach hasta Strauss, descompone con ironía las hostilidades de la vida cotidiana y las deforma de un modo satírico; esboza un escenario distinto al real a través del distanciamiento hacia épocas y lugares remotos, donde se puede alterar con alegría la vida cotidiana. El escenario de la zarzuela, en cambio, aunque en sus temas acuda al pasado, coincide con el espacio vital del público. Su camino hasta alcanzar la meta es menos complicado que el de la opereta, pero, a cambio, más fatigoso. Lleva de la cercanía a la cercanía. De Madrid a Madrid. De Andalucía a Andalucía. De Zaragoza a Zaragoza. En este recorrido estalla de repente el torbellino de la felicidad [...] De este modo se explica que muchas zarzuelas tengan su origen o su clímax dramático en una fiesta popular [...]"

La zarzuela no aspira a elevar los acontecimientos que se desarrollan en escena ni a desfigurarlos irónicamente, sino, por el contrario, hace todo lo posible por confrontar al público con hechos actuales, que transcurren en su propio círculo local». Amorós, Andrés. "La zarzuela en Madrid". *Catálogo de Cuatro siglos de Teatro en Madrid. Museo*

sabor folklórico de la tonadilla<sup>5</sup>, hecho donde radica su novedad<sup>6</sup>. Los elementos de humor, los tipos de la vida diaria, los arreglos de canciones y danzas populares, que ya aparecían en la tonadilla, son introducidos ahora dentro de un sistema formal, desarrollado sobre modelos franceses, que confiere a la obra una gran unidad de estilo y una mayor coherencia dramática<sup>7</sup>. Se trató de asimilar este género lírico "en la forma a la ópera cómica francesa e introducir a la par, no solamente el espíritu de nuestros cantos nacionales, sino todos los adelantos literarios y musicales consignados por los grandes maestros y la juiciosa crítica"<sup>8</sup>. A principios de nuestro siglo, Mitjana afirmaba: "Las óperas de Carnicer, Saldoni, Eslava, Sánchez, Espín y Guillén, Cuyás, Ovejero, Gómez, y otros, no

---

*Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro M<sup>e</sup> Guerrero*. Mayo-Junio 1992. Madrid, Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura 1992, p. 236. En esta opinión coincide Klotz con J. Subirá en cuanto a la filiación de la zarzuela (véase Capítulo 3).

<sup>5</sup> Este fenómeno de vuelta a las fuentes nacionales, de clara inspiración en la filosofía romántica, y en el sentido de nacimiento del "espíritu nacional" (Herder), se produce, aunque diez años más tarde en el arte lírico, de forma paralela a lo que sucede en la literatura dramática a partir del estreno del drama *La conjuración de Venecia* en 1834, que, según la mayoría de los autores, señala el comienzo del movimiento romántico en el teatro español.

<sup>6</sup> Subirá afirma: "Y cuando Barbieri, secundado por otros músicos, da feliz arraigo a la zarzuela grande varios años después, tras algunos afortunados tanteos en los que tuvieron que tomar parte diferentes compositores, nadie piensa en la tonadilla para establecer la filiación de la nueva corriente, por cuyo entronizamiento se luchaba con entusiasmo sumo, sino en la ópera cómica francesa, con cuyo género hubo interés decidido en identificar aquel otro que tantos aplausos habría de dar a una pléyade de compositores: Barbieri, Oudrid, Gaztambide, Arrieta, Fernández Caballero, Chapí y otros de menor cuantía". Subirá, J. *La Tonadilla escénica*, Barcelona, Lábor, 1933.

<sup>7</sup> Marcelino Menéndez Pelayo en su contestación al discurso de ingreso en la Academia pronunciado por F. Asenjo Barbieri afirmaba cómo "Barbieri convirtió el embrión informe de la tonadilla y de la jácara en el producto realmente artístico de la ópera cómica nacional, impropriamente llamada zarzuela."

<sup>8</sup> Barbieri, F. A, La Zarzuela, "Consideraciones sobre este género de espectáculos". *La Zarzuela. Periódico de Música, Teatros, Literatura dramática y nobles artes*. Madrid, 4-II-1856. Año I, nº 1.

eran más que simples copias o imitaciones de las obras tan aplaudidas del autor de *El barbero de Sevilla*, cuando no eran remedo de las concepciones de sus discípulos y continuadores Bellini y Donizetti, Mercadante y Pacini"; sin embargo sí dedicaba unas palabras bastante negativas a la nueva zarzuela "que queriendo a todo trance ser española, no fue más que una nueva importación de arte extranjero. Refiérome a la zarzuela, mezcla incoherente y extraña de la ópera cómica francesa amplificada y de la ópera semiseria italiana reducida. La intención que la hizo nacer fue buena, pero sus actos fueron malos; y aunque los tiempos aún no están maduros para formular juicios sobre tal materia, la zarzuela se puede considerar como cosa muerta, a pesar de que en ella existan obras dignas de aprecio y hasta alguna muy notable. Si nos fijamos bien en lo que ha causado la ruina de este género, veremos que ha sido su falta de carácter nacional y de naturalidad"<sup>9</sup>. Mitjana carecía de la necesaria perspectiva histórica para realizar un juicio objetivo, seguía dominado por la idea de crear "la gran ópera española" (por ello veía en Pedrell al salvador del género), pero no podía sospechar que la zarzuela de nuevo a principios del siglo XX, ofrecería obras importantes hasta el inicio de nuestra Guerra Civil.

Con el comienzo de los años treinta del siglo XIX, el arte va perdiendo las pretensiones clásicas de educar al individuo, y comienza a liberarse de las reglas que encorsetaban las comedias anteriores; sin embargo, las convenciones del teatro neoclásico francés permanecen en nuestro teatro bien a través de obras originales que las han hecho suyas, o bien en forma de traducciones del francés, costumbre ésta que inunda nuestros tablados sobre todo durante la primera mitad del siglo como ya hemos comentado más extensamente con anterioridad.

Además, en el terreno del teatro lírico, desde la llegada al poder de Fernando VII (1814), Rossini dominará la escena "en proporciones alarmantes para lo hispánico"<sup>10</sup>; apuntilla Subirá diciendo que "las auras

---

<sup>9</sup> Mitjana, Rafael. *La música contemporánea en España y Felipe Pedrell*. Madrid, 1901.

<sup>10</sup> Subirá, José. *Historia de la Música teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 171. Como dato aplastante añade que "sólo en un año teatral -el de 1821 a 1822-, alcanzó 21 representaciones *La Gazza ladra*, 14 *La italiana en Argel*, 23 *El Barbero de*

melómanas conducen a un rossinismo tan avasallador<sup>11</sup>, que todo rastro de la música netamente nacional desaparece en absoluto"<sup>12</sup>. "La tonadilla queda también arrinconada" afirma Subirá, sin embargo, en contra de lo que él opina, no desaparecen del panorama musical español las formas que le daban vida; Polos, Tiranas, Seguidillas, Canciones Andaluza, Cachuchas, Fandangos y Boleros continúan llenando la vida española, y no cesan de publicarse a modo de antologías de diversos autores<sup>13</sup>, para que la burguesía las recupere bajo el disfraz de música de salón. Siguiendo los modelos de Sor y Gomis, autores como León, Moretti, Carnicer, Paz, Murguía, Soriano Fuertes, etc., componen todo un repertorio de canciones para voz y guitarra, voz y piano, o voz, piano y guitarra, donde se mantiene el sabor de una música popular autóctona, caracterizada por un molde formal ya conocido (entiéndase Bolero o Seguidilla Bolera, que utilizan el mismo molde formal según nuestros estudios sobre el tema, Canción bipartita, Tirana, Polo, etc), un lenguaje tonal muy simple, con débiles modulaciones, una melodía que se mueve por grados conjuntos y que forma arcos bien definidos, el uso predominante del modo menor (sobre todo de las tonalidades de la menor o re menor), la aparición del intervalo de segunda aumentada como característico del lenguaje español, aliado al frecuente uso del tresillos dentro de métricas ternarias.

---

*Sevilla*, y 7 *El turco en Italia*, todas ya conocidas, y por añadidura se estrenaron *Elisabetta*, que se puso 21 veces, *La Cenerentola* con 29 representaciones, el *Tancredi* con 32, el *Ricciardo* con 11; y aún hubo hueco para otros estrenos cuyos autores eran los hoy olvidados Paccini, Mayr y Coccia".

<sup>11</sup> Sobre todo desde que hacia 1816 las hermanas Francisca y Benita Moreno estrenan *La italiana en Argel* en Madrid (véase el Capítulo 3).

<sup>12</sup> Subirá *op. cit.* p. 171.

<sup>13</sup> Muchas de estas antologías se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid, como la *Colección de canciones españolas e Hispanoamericanas* de Narciso Paz, o las *Seis Seguidillas para voz y guitarra* de José León, y posteriormente el *Cancionero* de Ocón, y permiten ver la evolución del repertorio, así como el éxito económico que suponía la publicación de este tipo de obras a principios de siglo. (Cortizo, Encina. "Estudio analítico del repertorio bolero de principios del siglo XIX". *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1992 -en prensa-).

Con todos estos antecedentes se presenta la zarzuela en la época romántica tras los años de la Guerra Napoleónica<sup>14</sup>. Podemos preguntarnos cuál es la tipología formal que presenta esta zarzuela de los años treinta. La forma dramática de zarzuela surge, perfectamente establecida, con el estreno en el Teatro del Instituto el 6 de junio de 1849 de la obra de Olona, puesta en música por Rafael Hernando, *El Duende*<sup>15</sup>, actuando los años anteriores como una etapa de ensayos formales, que permiten la aparición de tal realidad, establecida ya su forma dramática concreta. Por tanto, el periodo que se extiende desde el año 1830, año en que se establece el Conservatorio de M<sup>a</sup> Cristina, hasta el año 1849, marcado por el estreno de la obra de Olona y Hernando anteriormente citada, es crucial para el establecimiento de la zarzuela moderna o restaurada. Durante estos años aparece una larga lista de tímidos intentos que pretenden reinstaurar de nuevo el género lírico, y adaptar el nuevo lenguaje a las exigencias del público. Si observamos los estrenos producidos, destacaremos como característica común a todas las obras la falta de definición formal en todas ellas; la aparición del género obedece más a cuestiones sociales que a la propia realidad de la obra que se ha de definir (una de las obras estrenada el año 1843, *Jeroma, la castañera* de Mariano Soriano Fuertes, sobre un texto de Mariano Fernández, es definida por sus autores como *Tonadilla andaluza*, y merecería la

---

<sup>14</sup> Que, a pesar de las opiniones contrarias, como hemos visto en el capítulo dedicado a Reglamentación, no fueron funestos, ya que el rey José Bonaparte protegió el arte teatral, e institucionalizó algunas normas que marcaron la vida posterior de los géneros escénicos.

<sup>15</sup> Muchos testimonios se podrían citar que respalden esta afirmación, y de ellos haremos mención al llegar al comentario de esta obra; haremos referencia ahora al de José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola: "Hernando fue, con efecto, quien con *El Duende* y *Colegialas* y *Soldados*, cuyo extraordinario éxito todos recordamos, inició ya que no restauró, la *Zarzuela* genuinamente española, y quien, en unión de otros maestros, algunos de los cuales, y de los de más valía, se sientan entre vosotros, la dio días de gloria con no escaso número de obras...". Esperanza y Sola, J. M. "Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Leído en la Sesión extraordinaria con tal motivo celebrada el 31 de mayo de 1891". *Treinta años de crítica musical*. Colección póstuma de los trabajos del Excmo. Señor D. José M<sup>a</sup> Esperanza y Sola, Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906. p. 418.

misma definición que *El ventorrillo de Crespo*, de Rodríguez Rubí y Basilio Basili, que sin embargo es definida ya en el año 1841 como *zarzuela nueva*).

La definición y clasificación de dicha tipología era imposible de llevar a cabo debido a la falta de criterios manifestada incluso por los propios autores a la hora de autodefinir genéricamente sus obras dramáticas. Siguiendo un orden estrictamente cronológico, hemos comparado los subtítulos genéricos de las obras de este periodo, observando una evolución tipológica paralela que conduce desde *Melodrama lírico*, que aparece en la primera obra estrenada en el T. del Instituto, hasta la aparición del subtítulo *zarzuela* ya sin titubeos, al acercarnos a las obras estrenadas en los años cuarenta; la clasificación tipológica que hemos obtenido es la siguiente:

**1. Melodrama Lírico**, que sería la definición de la obra en dos actos *Los enredos de un curioso*<sup>16</sup> que se estrena en el T. del Instituto, en febrero de 1832 para celebrar el nacimiento de la Infanta M<sup>a</sup> Luisa Fernanda. La obra es puesta en música por Ramón Carnicer, Pedro Albéniz, Baltasar Saldoni y Francesco Piermarini sobre un texto de Félix Enciso Castrillón, entonces profesor de literatura del Conservatorio. Cotarelo rebate la definición de melodrama, y afirma que "aunque varios de los números musicales no formen parte integrante de la obra, no puede dudarse que es una verdadera zarzuela, esto es: un drama cantado y hablado por unos mismos personajes o actores"<sup>17</sup>. El propio Saldoni expresa una interesante referencia sobre dicha denominación, diciendo textualmente: "En 1832 el Conservatorio de Música dio una función a sus

---

<sup>16</sup> *Los Enredos de un curioso, melodrama original en dos actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina a la augusta presencia de SS. MM. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina Nuestra Señora, nuestra excelsa protectora, y nacimiento de la Serma. Sra. Infanta Doña M<sup>a</sup> Luisa Fernanda. Compuesto por Don Félix Enciso Castrillón. Profesor de literatura castellana en el mismo Real Establecimiento. Madrid, Imprenta de Repullés. Febrero de 1832.* Estos son los datos que aparecen en la cubierta de la partitura que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. La partitura manuscrita se encuentra en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid.

<sup>17</sup> Cotarelo, *op cit.*

majestades para celebrar el natalicio de la infanta D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Luisa Fernanda, y se cantó el melodrama, zarzuela la llamo yo, *Los enredos de un curioso* [...]"<sup>18</sup>; y Subirá afirma que "la apellidaron «melodrama», porque la palabra «zarzuela» parecía impropia, o se consideraba inoportuna o había caído en pleno olvido quizás"<sup>19</sup>. La representación de esta obra es valorada positivamente por Barbieri, como una muestra significativa del aprecio hacia el género, en un momento en el que la música italiana monopolizaba no sólo la atención del público, sino también los intereses docentes del centro recién estrenado; sin embargo, la música de la obra carece de la necesaria coherencia y unidad que destaca en obras posteriores, debido no sólo al número de autores que participan en su composición, sino también a que nace condenada a adaptarse a una necesidad ocasional<sup>20</sup>.

Se trata de una obra en dos actos, donde alternan partes cantadas y declamadas, a los cuales sigue una *Cantata* enlazada como "escena última". Desde el punto de vista del libreto, las tres partes constituyen una mitad, y la trama, que se desarrolla en dichos dos actos tiene como desenlace final, precisamente, la realización de la *Cantata*, es decir, que ésta no sólo guarda relación con el argumento, sino que es objeto del mismo, por lo que, en consecuencia, constituye parte esencial. Sin embargo el tratamiento que reciben las diferentes partes es radicalmente diverso: la cantata se interpreta en italiano, mientras que el resto de las escenas donde se plantea y desarrolla la acción dramática están en castellano; la escena tiene lugar "en una villa de La Mancha", en tanto que la acotación escénica de la *Cantata* requiere una "vista di marino"; igualmente los personajes que intervienen en ésta son ninfas y pastores, mientras que los de la trama argumental son tipos populares entre los que se incluyen dos toreros. La música de la *Cantata* está compuesta por Piermarini (el tenor

---

<sup>18</sup> Saldoni, Baltasar: *Cuatro palabras sobre un folleto del Maestro... Barbieri*, Madrid, 1846.

<sup>19</sup> Subirá, J. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 172.

<sup>20</sup> Gómez Amat, Carlos. *Historia de la música española en el siglo XIX*. Madrid, Ed. Alianza 1984, p. 136. Este autor destaca solamente la importancia histórica de la obra ("un título que se cita no por sus valores artísticos sino por lo que significa en la historia").

italiano que M<sup>a</sup> Cristina había traído para dirigir el Conservatorio), que a la vez compone la música de la introducción de la obra; Albéniz escribe una breve obertura y el Final del Acto I; Saldoni un Dúo en el primer acto y una canción en el segundo; y Carnicer un Terceto y un Polo en el primer acto, y una canción con guitarra y el Quinteto final con coro del segundo<sup>21</sup>. En total se trata de 10 números de música repartidos en dos actos, y la Cantata "que requería cinco voces solistas y un coro de once mujeres y doce hombres"<sup>22</sup>. La interpretación de la obra fue llevada a cabo por Francisco Calvete, Manuela Oreiro de Lema (futura esposa de Ventura de la Vega) y Manuela Villó, que eran entonces estudiantes del estrenado Conservatorio y fueron posteriormente tres destacados cantantes de nuestra escena<sup>23</sup>.

La combinación del lenguaje italiano y español en una sola obra<sup>24</sup> permite comparar ambos, y define lo que se considerará lenguaje popular español durante la primera mitad del siglo XIX. Los elementos que aparecen en este primer esbozo de zarzuela permiten escudriñar los recursos musicales con los que contaba el compositor para hablar un lenguaje popular que llegase al público burgués de 1830:

---

<sup>21</sup> Carnicer es el autor que más música aporta a la obra y el que incluye formas españolas: un polo en el primer acto y una canción con guitarra en el segundo, reflejando las numerosas microformas que para voz y guitarra se publicaban en la época y que constituían la literatura "romántica" que consumía la naciente burguesía decimonónica de nuestro país (pensemos en polos, tiranas, seguidillas, boleros, etc). [Confer Cortizo Rodríguez, Encina. "Estudio analítico del repertorio bolero de principios del siglo XIX", *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1992 -en prensa-].

<sup>22</sup> Subirá, J. *op. cit.* p. 172.

<sup>23</sup> Recordemos que la interpretación de las primeras zarzuelas era llevada a cabo por actores, que no por cantantes, con lo que esta representación que contaba con tres verdaderos cantantes, debió hacer evidente la diferencia.

<sup>24</sup> Jacinto Torres Mulas afirma que "en ese momento límite que para la historia de España marca la definitiva desaparición del absolutismo (el monarca fallecería al año siguiente), *Los enredos de un curioso* nos muestra con nitidez, gracias a su estructura dúplice, la dualidad bifronte, la divisoria formal y estética entre el antiguo régimen y la nueva sociedad burguesa del siglo XIX". Torres Mulas, J. "Ramón Carnicer y el Renacimiento de la Zarzuela". *Revista Scherzo*. Madrid, Año VII, nº 64. Mayo 1992, p. 124.



- a). El uso de formas propiamente autóctonas. Polos, Seguidillas, Boleros, Tiranias, Cachuchas, y el resto de "microformas"<sup>25</sup> que pertenecían al lenguaje tonadillesco pronto serán un eje fundamental de la zarzuela romántica, y su introducción en una forma dramática de mayores dimensiones responde a la necesidad de reflejar "lo nacional", la "individualidad" de nuestro país en el nuevo género escénico<sup>26</sup>.
- b). La incorporación de estas formas al nuevo género permite asimilar su lenguaje al de la burguesía que "devoraba" todas las publicaciones de "música de salón", donde se incluían obras para piano y voz, guitarra y voz, o incluso guitarra, piano y voz, agrupación, que aunque variopinta, fue fundamental en la época<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Todas estas formas fueron cultivadas por Carnicer, que es el autor de las partes más populares de la obra. (Confer, Cortizo, Encina/Suárez, Javier. "El repertorio cancionístico de Ramón Carnicer". *Revista Scherzo*, Madrid, Año VII, Nº 64, Mayo 1992, p. 140.)

<sup>26</sup> "La pervivencia del repertorio bolero en el teatro lírico español decimonónico es un hecho constante ya desde las primeras formas que hacen posible su renacimiento a principios del siglo XIX. Ya las obritas, que con el título de zarzuelas aparecen en nuestras tablas hacia los años 30, manifiestan una dualidad entre música extranjera y música nacional, siendo ésta representada por formas del repertorio bolero: las seguidillas, los boleros, los polos, los fandangos, las cachuchas, etc. son sinónimo a los "oídos" del público de la música popular nacional". Cortizo, Encina. "La pervivencia del repertorio de la Escuela Bolera en la zarzuela restaurada del siglo XIX". *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 181.

<sup>27</sup> "Entre los musicólogos modernos es tal vez Rafael Mitjana el único que se percató del valor musical e histórico de la canción española anterior al desarrollo de la zarzuela decimonónica. Esta se desarrollaría sobre todo en los salones de la clase media y en los teatros. La seguidilla bolera tiene un papel esencial en el desarrollo de una cancionística española al margen del escenario, aunque profundamente enraizada en el repertorio teatral, ya que constituye uno de los géneros cancionísticos esenciales en el primer cuarto de siglo. En el marco del género de la seguidilla bolera, se irá definiendo un estilo musical español, con unos rasgos característicos en cuanto a diseño melódico y armónico, a través de una forma profundamente enraizada en la lírica popular

La burguesía va a comenzar a hacer de este género "su propio género", ya que utiliza un código que puede decodificar fácilmente.

- c). Es un género simple y directo, nada pretencioso, que no requiere esfuerzos de comprensión, condición imprescindible para su triunfo en un escenario de guerras y revoluciones, y que tampoco exige fuertes inversiones para ponerse en escena.

**2. Opera Española**<sup>28</sup>, fue el término empleado para definir otra obra también en dos actos y once números. Se trata de *El rapto*<sup>29</sup>, obra estrenada el 16 de junio de 1832 en el Teatro de la Cruz. Su libro correspondía a Mariano José de Larra<sup>30</sup>, entonces un joven de 23 años que comenzaba su carrera literaria, y lo había puesto en música Tomás Genovés, otro joven artista que ya había estrenado otra obra en Madrid<sup>31</sup> tras regresar de Italia, donde se había trasladado para recibir una ya clásica formación, y donde había estrenado muchas de sus obras iniciales. Subirá afirma que "como el vocablo «zarzuela» parecía inexistente a la sazón, sus autores la llamaron «ópera», mientras que los empresarios pedían indulgencia a los espectadores por la «extrañeza» que pueda causarles este género fuera de uso"<sup>32</sup>. La obra contaba con un libreto

---

española...". Alonso, Celsa. "Pervivencia de las boleras en la música de salón". *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992. p. 171.

<sup>28</sup> En Subirá aparece la denominación de *Opera andaluza*. Subirá, *Historia de la Música teatral en España*, Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 173.

<sup>29</sup> Saldoni se refiere a esta obra con el nombre de zarzuela.

<sup>30</sup> Leonardo Romero ha publicado el libreto de *El Rapto* en su obra: *Mariano José de Larra, Textos teatrales inéditos*, Madrid, CSIC, 1991. El libreto aparece incompleto, ya que sólo ha hallado las partes cantables y no las destinadas a la recitación.

<sup>31</sup> Se trata de una ópera con texto italiano que bajo el título de *Enrico e Clotilde o La rosa bianca e la rosa rosa*, se estrenó el 17 de agosto de 1831 en el Teatro de la Cruz. La obra recibió una crítica favorable y las *Cartas Españolas* llevaron a cabo un pormenorizado análisis de esta primera obra estrenada en España por Genovés.

<sup>32</sup> Subirá, *op. cit.* p. 172.

español, de un autor español, una música española de otro autor nacional, e incluso actores españoles, ya que había sido interpretada por Antonia Campos, Leonor Serrano, Galdón, Rodríguez y Francisco Salas<sup>33</sup>. Sin embargo no obtuvo el mismo triunfo que la anterior de su autor.

Cotarelo afirma cómo "esta ópera no era sino una zarzuela, ya que tenía mucha parte hablada"<sup>34</sup>. La obra fue maltratada en la crítica que Carnerero publicó en su revista *Las cartas españolas*<sup>35</sup>, donde se acusa su argumento "descabellado y repugnante en grado heroico" de "sublimemente detestable". Podríamos caer en el error de suscribir la afirmación de Carnerero<sup>36</sup> ante la lectura de algunos de los versos de Larra: "Albricias al padre/que a la hija dichosa/al seno amoroso/hoy torna a estrechar./Bien haya del Ebro/bien haya la hermosa/que tímida esposa/camina al altar", pero esto no era más abominable que lo habitual en las óperas al itálico modo de entonces. La acusación se ensaña con los versos de Larra, que califica de "parola macarrónica y absurda", encendiendo la rivalidad entre ambos escritores, y añade como elemento criticable ya en este tipo de obras en lengua castellana, la falta de adecuación de las piezas musicales, que, según él, no están motivadas por la música: "así es que suele hallarse un aria colocada sin motivo perentorio después de otra y reina en todo el conjunto un desconcierto nocivo a los resultados musicales, al efecto teatral y a los intereses del compositor". Carnerero continúa diciendo que "en la música hay centellas de ingenio, viveza de algunos temas, no desnudos muchos de ellos de

---

<sup>33</sup> Peña y Goñi, A. *La Opera española*. Madrid, Alianza editorial, 1967.

<sup>34</sup> Cotarelo y Mori, Emilio: op. cit.

<sup>35</sup> *Cartas españolas, o sea Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria*. Publicada con Real Permiso y dedicada a la Reina Nuestra Señora por D. José M<sup>a</sup> de Carnerero. Madrid, Imprenta de I. Sancha, 22-VI-1832. Se publicaron 4 cuadernos mensuales, sin fecha fija, desde su publicación el 26 de marzo de 1831 hasta el 32; a partir del 5 de enero de 1833, las *Cartas* aparecieron semanalmente los jueves. Actualmente se encuentra entre los Fondos de la Hemeroteca Municipal de Madrid (F4.10).

<sup>36</sup> Se hacen evidentes los celos profesionales entre ambos, que entonces eran colegas cada uno en un periódico diferente (*Cartas Españolas* Carnerero, y *Revista Española* Larra), y los problemas personales que nacen cuando surge la pasión en Larra por la esposa de Carnerero.

reminiscencias, pero que hasta ahora sólo indican disposiciones en su autor. No creemos sin embargo, que esta nueva producción contribuya en nada al aumento de su crédito".

Sin embargo apoya la idea de ópera española, afirmando "creemos oportuno el que de nuevo se introduzca este género de obras españolas, que hace algunos años obtenía la aprobación en nuestros teatros. Por de contado, todos entienden lo que se dice. Esta clase de piezas pueden también servir para que en ellas se desenvuelvan los talentos del país, y los mismos compositores podrán obtener más fáciles ensayos que si hubiesen de fundar sus tareas sobre palabras italianas, no siempre fáciles de adquirirse y que suelen presentar luego mayores contradicciones para producirse en una composición lírica hecha en el riñón de España".

Esta idea de ópera española aparece en todos los escritos alusivos al surgimiento del género lírico nacional, como el objetivo único de la reaparición de la zarzuela. Barbieri, dentro de una serie de artículos que dedicó a la Zarzuela, en la revista del mismo nombre, *La Zarzuela*, que se publicó en Madrid en 1856, declaraba en su primer número que el surgimiento de la zarzuela era "el único camino por donde puede llegarse a la tan deseada ópera nacional, y del que si algún paso hemos andado, el público será juez"<sup>37</sup>. Cotarelo también aporta su opinión sobre el surgimiento de dicha idea, diciendo que los autores españoles "sólo aspiraban a competir con los maestros italianos, a quienes imitaban, por creer que habían llegado a la meta del arte (...) y así proclamaron la idea de que podían y debían escribirse óperas en nuestra propia lengua. El pueblo además aplaudió este pensamiento, que, aparte de la demostración del amor patrio, tenía la ventaja de suprimir uno de los inconvenientes de la ópera italiana, que era el de entender la letra y poder seguir el curso del argumento de la obra. Así nació la idea de la ópera española, que luego se convirtió en una obsesión de la mayor parte de nuestros músicos y aun de los simples aficionados"<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Barbieri, F. A, "La Zarzuela, Consideraciones sobre este género de espectáculos". *La Zarzuela, Periódico de música, teatros, literatura dramática y nobles artes*. Madrid, 4-II-1856, Año 1, nº 1.

<sup>38</sup> Cotarelo, *op cit*.

Esta nomenclatura de ópera española aparece en multitud de obras estrenadas en la primera mitad del siglo. Así, el año 1841, en una obra de Basilio Basili<sup>39</sup> sobre un texto de Rodríguez Rubí, titulada *El Contrabandista*, que se estrena el 20 de junio en el Teatro del Circo, bajo la denominación de "ópera española en 3 actos". La crítica teatral de uno de los periódicos de Madrid decía: "La obra fue muy aplaudida, aunque algunos hallaron demasiado atrevido el pensamiento de escribir con los aires nacionales una ópera entera y sobre un libreto cuya entraña es esencialmente sentimental. La introducción de la ópera es muy bella, y el coro que sigue al dúo está perfectamente de acuerdo con la situación y de mucho trabajo para el compositor. El cuarteto final del acto primero no carece de mérito, y el andante es nuevo y llama la atención la mezcla de *polo y caña*, que permite sin embargo oír las cuatro voces. El terceto del segundo acto tiene gran trabajo de armonía y el coro que concluye es de más animación y vida. La arieta del final del segundo acto es muy brillante. Parécenos el tercer acto el más débil de todos; si bien las arias de la Sra. Lombía y de Salas y el *polo* del Sr. Ojeda recibieron grandes aplausos. La ejecución ha sido excelente por la Sra. Lombía y los Sres. Salas, Ojeda y Aparicio. El Sr. Salas nos probó al fin, que además de ser uno de los más conocedores de su arte, es el mejor actor de la compañía lírica. ¡Qué gracia, qué verdad en aquella fisonomía! ¡Qué naturalidad, qué donaire en la acción más insignificante! El público recompensó con alborotados aplausos las tareas del Sr. Salas y exigió que repitiera el aria del acto segundo. Asistió la Reina a esta representación"<sup>40</sup>. La única parte de la obra que se mantuvo en los escenarios, fue *la canción del Contrabandista*, que pasó a formar parte del repertorio de Salas<sup>41</sup> "porque

---

<sup>39</sup> Basilio Basili había llegado a Madrid en 1827 como cantante, pero tras estrenar en Madrid el *Otello* de Rossini con poco éxito, decidió quedarse en Madrid consagrado a la enseñanza de la música y de su idioma natal; pronto contrajo matrimonio con la actriz Teodora Lamadrid "aficionándose así a las melodías españolas." (Subirá, *op. cit.* p. 173). Basili había obtenido un éxito importante en el año 1839 con una obrita corta llamada *El novio y el concierto*, de la que hablaremos posteriormente, y quiso probar fortuna con un género más pretencioso como la "ópera española".

<sup>40</sup> *El entreacto. Periódico de teatros*. Madrid, junio de 1841, p. 214.

<sup>41</sup> Su verdadero nombre era Francisco Lerroa y Salas. Nace en Granada el 2 de abril de 1812. Quedando pronto huérfano de padre, trabaja como dependiente en una empresa de

era muy linda y muy española"<sup>42</sup>. Cotarelo añade: "Este fue el resultado de la primera ópera española del siglo XIX. Buena poesía, buena música, buenos cantantes: todo español; se aplaudían las piezas aisladamente, pero la ópera cansaba. Esto era lo que veían los que suspiraban por la ópera nacional, pero no adivinaban la causa".

Posteriormente la denominación reaparece en obras como *Padilla o el asedio de Medina*, ópera española, con letra de Gregorio Romero Larrañaga y música de Joaquín Espín y Guillén<sup>43</sup>, estrenada el 9 de julio

---

Granada para ganarse la vida. Su afición a la música impulsó al tenor de ópera Leandro Valencia a darle algunas lecciones de solfeo durante la temporada de 1829, en la que se encontraba en Granada. Ese mismo año, Salas se traslada a Madrid, y al año siguiente consigue entrar de corista en el T. de la Cruz. Durante el año 1831 salió del coro por su talento y su buena voz. El 26 de julio de ese mismo año representó su primer papel en una ópera de Paccini titulada *El Condestable de Chester*. El día 2 de octubre cayó enfermo el partichino José Rodríguez Calonge y Salas demostró al director de orquesta, Ramón Carnicer, que era capaz de sacar adelante el papel de Calonge. A partir de esa fecha irá consiguiendo papeles cada vez más destacados (tercer bajo en 1833 y segundo en 1834), logrando en 1836 el puesto de primer bajo, y en 1841 pasando de primer bajo a caricato. Durante el año 39 realiza un viaje a París "para contratar algunas partes que aumenten la compañía lírica del T. de la Cruz. Tenemos fundadas esperanzas para creer que nos traiga a la señora Campos, o en su defecto a la graciosa Marini que tan gratos recuerdos nos dejó en la ópera *Scaramuccia*". (*El Entreacto*, 18-IV-1839).

Habiendo obtenido ya el éxito en Madrid, decide trasladarse a París en 1844, acompañado del tenor Ojeda, para interpretar en Francia numerosas canciones y obras españolas. En mayo de ese mismo año regresa a Madrid volviendo a ocupar de nuevo su plaza de cómico. Salas obtiene a partir de este momento éxitos notables, y el año 1846 es nombrado "primer bajo cómico absoluto y director de escena", continuando con este cargo los tres años siguientes. El año 1850, en que se inaugura el T. Real, se le reduce a tercer bajo, a pesar de que él mismo había formado la compañía trasladándose a Italia en el verano de 1850 por orden expresa del Gobierno. Será a partir de este momento cuando decida unirse a los autores españoles que luchaban por establecer una compañía de ópera española en el T. de la Cruz. La participación de Salas en llevar adelante la zarzuela se podrá de manifiesto posteriormente.

<sup>42</sup> Cotarelo, *op. cit.*

<sup>43</sup> Espín se propone crear una publicación sobre música, y contando con la colaboración del poeta Romero Larrañaga y Mariano Soriano Fuertes, saca a la luz pública el 2 de

de 1845 en el T. del Circo<sup>44</sup>; *Boabdil*, con letra de Miguel González Auriol y música de Saldoni, estrenada en el Liceo en julio de 1845; *El diablo predicador*, ópera semi-seria en 3 actos original de Ventura de la Vega, puesta en música por Basilio Basili, que se estrena el 4 de marzo de 1846 en el T. de la Cruz, del que era Salas empresario aquella temporada<sup>45</sup>. Barbieri afirma que la obra tuvo gran éxito y dice que en el cartel que anunciaba el estreno se podía leer: "el libreto de esta ópera es una imitación de la celebrada comedia del teatro antiguo español"<sup>46</sup>.

Prácticamente todos los músicos españoles seguían suspirando por la ópera nacional, género al que consagraban en algún momento de su vida alguna de sus obras, constituyéndose incluso en 1846 una Academia Real

---

enero de 1842 *La Iberia Musical*, apareciendo posteriormente (a partir de 1845) con el título de *La Iberia Musical y Literaria*. Mariano Soriano Fuertes, en su *Historia de la Música española*, afirma que "recorrer la colección de *La Iberia* es tener a la vista, como variado cosmorama, la sociedad y el arte español de aquella época... *La Iberia* volvió a reanimar el abatido espíritu de algunos compositores que, poseídos de los más laudables sentimientos hacia nuestro teatro lírico, no se atrevían a romper la valla por temor de una derrota".

<sup>44</sup> El Teatro del Circo, que a partir de los años 50 será el escenario del desarrollo de la Zarzuela hasta que se inaugure en 1856 el Teatro de la calle Jovellanos, fue construido para circo ecuestre, sufriendo posteriormente algunos cambios que lo convirtieron en teatro. El teatro como tal, inicia sus funciones con una compañía de ópera italiana contratada por José de Salamanca, que representa ópera durante ocho años, y trae ante el público madrileño cantantes tan destacados internacionalmente como Salvatori y Tamberlick.

Benito Pérez Galdós hace un comentario sobre el mismo en uno de sus *Episodios nacionales*, que ofrece un panorama de España y su capital durante la etapa de la Regencia de Espartero, exactamente este comentario corresponde al año 1842: "Anoche estuve en el Circo, que han convertido en teatro, sin conseguir que esté menos feo que antes; pero al espectáculo de los caballitos es preferible la ópera italiana con buena orquesta y cantores de mérito. Oí *La Vestale* de Mercadante, que me habría gustado si estuviera mi espíritu mejor dispuesto para las emociones del arte." *Los Ayacuchos*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 50.

<sup>45</sup> Peña y Goñi, Antonio. *La Ópera española*. Madrid, Alianza Editorial, 1967.

<sup>46</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional de Madrid. [Véase Documentario de la Tesis]

española de Música y Declamación, de la que era protectora la Reina y viceprotector el Infante Francisco de Paula, y que es instalada en el Palacio de San Juan del Retiro<sup>47</sup>, que tras haber contratado el Teatro de la Cruz y haber dado solamente una representación, "tronó estrepitosamente y no se dio ninguna otra función, ni se pagó a nadie, ni se devolvió el dinero recibido"<sup>48</sup>.

El año siguiente (1847), Hilarión Eslava, Basilio Basili y Mariano Martín dirigen una informe a la Reina, "sobre la necesidad de crear un teatro para dar ópera en Español"<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> El proyecto parte de Francisco Scarlatti y de Robles, contador general de la Casa Real, que además compone varias obras dramáticas en castellano.

<sup>48</sup> Barbieri, *Legado Barbieri*, Mss 14.077. Biblioteca Nacional de Madrid. La situación económica de los Teatros de la Cruz y del Príncipe era precaria debido al excesivo peso de cargas benéficas que debían soportar, haciendo imposible llevar a cabo un negocio con su arrendamiento (véase el Capítulo 4).

<sup>49</sup> El texto completo de dicho informe es el siguiente:

"Dirección de Gobierno. Teatros. Madrid, 20 de noviembre de 1847. Informe con urgencia el Comisario Regio del Teatro Real Español. El subsecretario, Vázquez Queipo.

Señora:

Al elevar al superior conocimiento de V. M. la exposición que tenemos el honor de dirigirla en nombre de varios compositores ejercitados en el arte músico para cuyo fomento hemos reunido nuestros esfuerzos, contando con vuestra real protección, se ha tenido presente no sólo la grandeza y utilidad del pensamiento que nos proponemos llevar a cabo, sino también lo fácil que es interesar vuestro magnánimo corazón en beneficio de las artes, a las que no dejáreis de tender una mano favorecedora, mirándose enlazadas en este momento, como lo están, la cuestión artística con la de utilidad pública y de decoro nacional.

Reservando para otra ocasión el entrar en curiosos pormenores y en detalles de no escaso interés para probar la necesidad de cultivar por todos los medios imaginables este arte civilizador de las naciones, sólo diremos de paso que la música en España no ha llegado a ser una profesión productiva ni una carrera a la que puedan con utilidad propia y beneficio del país, consagrarse los hombres privilegiados que sientan en su corazón desarrollarse el germen de tan grandiosas creaciones que hacían de los trovadores sacerdotes en las plazas públicas, donde cantaban las hazañas de los gloriosos antepasados de un gran pueblo y de los héroes en los campos de batalla. La reforma



---

introducida en la sociedad con la supresión de una multitud de instituciones religiosas ha sido para la música causa de sumo perjuicio pues es indudable que a la sombra de aquéllas vivía y se perpetuaba.

Los extranjeros han invadido las salas de los espectáculos a donde debía de acudir el pueblo como a sus fiestas nacionales y esto, que es un perjuicio del arte en general, pues así se reviste de formas extranjeras, es en descrédito de los profesores del país, que pasan desapercibidos devorando su miseria y contemplando repartirse el tesoro de su propia casa a los que vienen de fuera. De aquí el desaliento y la falta de estímulo, de aquí el abandonar una carrera que suponen inútil, por cuanto sus esfuerzos no serán nunca atendidos. De aquí que se retraigan muchos jóvenes de consagrarse a un estudio abandonado por estéril y otras consecuencias que han reducido el arte musical en España a la oscura tarea de ocupar algunas horas en la enseñanza de varios instrumentos para recreo obligado a estos a no pocos maestros aventajados que hubieran honrado la escena española como ilustraron la de sus respectivos países, Moneart, Bellini, Auber y otros compositores de letras.

El teatro, pues, es un palenque que debe abrirse a este arte tan desatendido y aun cuando se conceda a la moda o a la exigencia de un público acostumbrado ya a estos solaces el que asista a un espectáculo lírico extranjero, lejos de ser esto una causa para no plantear el que proponemos, la concurrencia a ellos está probando su inclinación hacia el arte y es indudable que presentaría gustoso este mismo espectáculo si tuviese todas las condiciones de nacional, creándose de este modo y como consecuencia inmediata la necesidad de alimentar este teatro con jóvenes estudiosos, proporcionando ocupación útil a todas las artes que concurren a hermostrar la de la música y dejando así entrever un porvenir más ligero a los profesores que esperarían la recompensa merecida a sus trabajos, hasta ahora estériles, no sólo en el beneficio pecuniario sino de la propia estimación y buen nombre de que se harían merecedores entre sus conciudadanos; que a la verdad si el teatro es la escuela de las costumbres y si allí el pueblo se civiliza y alecciona, en el drama lírico nacional se reúne a la misma importancia de la comedia en general en irresistible medio con que se comunica a los espectadores. Y tanto más signo patriótico sería que escuchar la tragedia de los Foscari o las aventuras de Torcuato Tasso, cuyos nombre célebres son ignorados de una multitud de personas, el familiarizar al público con los nombres de Gonzalo de Córdoba, de Padilla o de Numancia, enseñándole su historia y transmitiéndosela como las antiguas y errantes tribus, por sus baladas e himnos populares.

Excusando, Señora, esta digresión para cuyo asunto y necesaria explicación de los puntos que aquí se indican sería más propio una memoria, siendo indudable la necesidad

---

de proteger un arte tan útil como el de la música, manifestado ya que el único asilo a donde puede refugiarse es el teatro y la conveniencia, utilidad y prestigio que resulta de la creación del espectáculo lírico nacional, solo nos falta indicar muy de ligero las bases que proponemos en nombre y representación de esta Sociedad de compositores músicos de esta corte que nos envanecemos de intentar la realización de un pensamiento tan grande, bases que están en gran parte de acuerdo con la forma decretada por V. M. y que sin alterar en nada las disposiciones acordadas como ley únicamente pretenden se amplíe en los siguientes empleos.

La Sociedad desea se la autorice para tomar la empresa de uno de los teatros de esta corte, para dar al público el espectáculo lírico español, cualquiera que sea su género, por el espacio de seis años, plazo el más corto para poder realizar su proyecto en su seno a fin de corresponder a la confianza que en ella se depositará al concederle dicha autorización.

Siendo el número de los teatros de esta corte escaso para las diferentes clases de espectáculos necesarios en ella y no pudiendo empezar ésta con la perfección que se desea por ser nueva su creación, es inevitable y útil el reunirle otro género de espectáculo que le sirva en su principio de apoyo, siempre que su realización no recaiga en las manos de algún especulador imposibilitado por sus intereses e inexperiencia a poderlo llevar a cabo. Desea, pues, la Sociedad igualmente la autorización para reunir en su empresa el espectáculo de ópera italiana por el susodicho término de seis años.

Este espectáculo, Señora, es costoso, sin embargo es el único que ha sostenido y sostiene una multitud de artistas, si bien de clase inferior. Cercana está tal vez la época en que las muchas pérdidas sufridas por personas acaudaladas falte quien quiera sostenerle y entonces un crecido número de individuos se verán en la indigencia y el pueblo de Madrid, privado de una diversión hecha ya necesaria por la costumbre. Los exponentes, Señora, son artistas, única clase de personas que pueden llevar a cabo este pensamiento, pero no pueden hacer más sacrificio que el prestar su trabajo sin probabilidad de recompensa. La adquisición de un local adecuado a este objeto es una de las razones que perjudican mucho a la especulación de este género de diversiones públicas, como lo defectuoso de los susodichos locales, por lo tanto es indispensable auxiliar con alguna dotación que sufrague los gastos extraordinarios que se verán obligados a hacer, aumentando la suma pedida por el Comisario Regio del Teatro Real de declamación dando al mismo la facultad de suministrarlo a la Sociedad.

Dos poderosas razones nos hacen esperar el obtener de vuestra Real munificencia este auxilio: la una de economía, a saber: que no teniendo la Nación un Conservatorio de Música para la educación de los jóvenes que quieran dedicarse a este arte, no sólo los

**3. Comedia-zarzuela**<sup>50</sup>, fue la definición utilizada para la obra en un acto *El novio y el concierto*<sup>51</sup>, con música de Basilio Basili, sobre un texto

---

200.000 reales anuales que cuesta el establecimiento, sino la instalación del Teatro Nacional, serán un gasto inútil y superfluo, sino que condena a la indigencia absoluta a todos los que incautamente se dediquen a una carrera que no tienen donde ejercer; la 2ª es que aun cuando se quisiera considerar las razones de prosperidad de las artes ya aducidas, visto el estado en que está próximo a encontrarse el Teatro de Opera, debe al menos considerarse como una medida contra el pauperismo en el que se verán reducidos un crecido número de familias.

La Sociedad por lo tanto: Suplica a V. M. tenga a bien decretar que se le conceda la autorización para dar en uno de los teatros adecuados al objeto el espectáculo de ópera italiana y española alternativamente, y teniendo en cuenta que es una Sociedad Artística la que lo solicita y no una empresa especuladora, que una Sociedad artística es la única que puede realizar este pensamiento por tener que crearle y que en manos legas, considerando por tal todas las que no sean maestros compositores, se resentiría tanto de la falta de experiencia, como de la de interés, por no tocarles como cosa propia, que se autorice al Comisario Regio del Teatro Real, para que suministre según las necesidades que puedan ocurrir hasta la suma de 400.000 reales de vellón. Esto permitiría a la Sociedad con desahogo el contraer este compromiso y el salir de él airosa, puesto que ésta sería la mayor recompensa y estímulo para los que la componen, no con el fin de un interés del momento, sino con el de crear otro más grande, el de la necesidad del espectáculo lírico nacional en España. Objeto honroso para los artistas, grande para la Nación en general y grato para V. M. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid y noviembre, 19 de 1847.

SEÑORA, A. L. R. P. D. V. M.

Ylarión Eslava.-Basilio Basili.- Mariano Martín."

[Mss. 14.068] del *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>50</sup> Cotarelo, en su obra ya citada, afirma que se trata de términos antitéticos "cosa que Bretón al parecer ignoraba por no saber tampoco lo que era zarzuela".

<sup>51</sup> Subirá difiere de este título, denominando la obra *La novia y el concierto*. Subirá, *op. cit.* p.172.

de Bretón de los Herreros<sup>52</sup>, que se estrenó el 12 de mayo de 1839 en el Teatro del Príncipe de Madrid. En esta obra quería Bretón satirizar la música italiana, componiendo una obra satírica en la que oponía la música italiana a la española, "asunto sobre el que ya había ofrecido más de una muestra el repertorio tonadillesco anterior"<sup>53</sup>; nadie mejor que Bretón para oponer estos dos mundos, pues estaba acostumbrado a poner en contacto al público con la sociedad contemporánea. La relación que mantiene Bretón con la sociedad de su época es tan estrecha que en sus obras dramáticas esta sociedad "se convierte en materia literaria..."<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Bretón nace en 1796, en Quel (Logroño); ya durante su infancia dio sobradas pruebas de sus tendencias artísticas. En 1800 se trasladó a Madrid acompañando a su hermano, donde decidió estudiar humanidades con los *Doctrinos*; a los 18 años consiguió una plaza de soldado. Ocho años después conseguiría licencia absoluta y una plaza en el Ministerio de Hacienda, que le convirtió pronto en Secretario de las Intendencias de Galicia y Valencia. Acusado de liberalismo en los tiempos de la restauración de Fernando VII, fue destituido de su empleo; pero obligado al sostenimiento de su familia, se lanzó a la carrera literaria. El 14 de octubre de 1824 consiguió representar en Madrid su primera obra dramática, titulada *A la vejez viruelas*, que fue recibida con grandes aplausos. Tras diez años de éxitos en los coliseos madrileños, obtuvo una plaza en la Biblioteca Nacional, que ocupó hasta 1841, en que fue cesado por un poema que dedicó a Espartero. En 1837 ingresó en la Real Academia Española, y en 1843 fue nombrado administrador de la *Gaceta de Madrid*. Murió en Madrid en 1873.

<sup>53</sup> Subirá, *op. cit.* p. 173. Véase asimismo "La sátira del «bel canto» en el sainete inédito de D. Ramón de la Cruz: *El italiano fingido*" por Luigi de Filippo. *Estudios escénicos, Cuadernos del Instituto de Teatro*, 10. Dirección: Guillermo Díaz-Plaja. Diputación Provincial de Barcelona, 1964.

<sup>54</sup> "Bretón iba dando cada vez más cabida a elementos tomados de la sociedad de su tiempo a medida que se alejaba de la senda moratiniana, que iba siendo más personal y desarrollando recursos propios. En este caso, el parcial, pero progresivo, abandono de la finalidad ética como objetivo último de su quehacer dramático deja paso a una presencia todavía mayor de la sociedad de la época en su obra, al considerar esta materia como objetivo literario en sí mismo, sin ulteriores derivaciones; tan sólo se buscará entonces, en palabras de A. del Campo: «excitar el regocijo y el sentido pintoresco del público» y la aparición de elementos de la sociedad real crece considerablemente, al convertir lo que era un medio en un fin último: «las alusiones a la vida contemporánea crecen prodigiosamente, sobre todo en lo que ella tiene de fugaz, de variable, de reciente». Estas

Según Barbieri, en el cartel del anuncio de esta obra se podía leer: "esta pieza cómica, como lo indica el nombre que lleva, participa de música y verso a semejanza del *Vaudeville* francés, bien que con la diferencia de estar motivadas todas las piezas que se cantan [...]"<sup>55</sup>. Esta característica, que no es sino la defensa de la coherencia dramática "es digna de tomarse en cuenta", siguiendo con las palabras de Barbieri, "ya que da idea del giro que luego tomó la zarzuela"<sup>56</sup>.

En la Revista *La Zarzuela* aparece una definición de Barbieri de lo que se consideraba un *Vaudeville*<sup>57</sup>: "Le français né malin, créa le vaudeville, dijo Boileau. El *Vaudeville* era en su origen únicamente una

---

dos precisas concepciones del teatro forzosamente habrían de llevar a sus autores - Moratín y Bretón- a realizaciones lingüísticas diferenciadas. La ley del decoro teatral, presente en el desarrollo dramático de ambos, como lo demuestran sus escritos teóricos, impedía desajustes entre la realidad dramática de un personaje y su forma de expresarse; el distinto grado de «reflejo» de la sociedad llevaba implícita la diferencia en el lenguaje.

Al mismo tiempo que lo cotidiano pasaba al primer plano de su interés teatral, Bretón desarrollaba con igual peculiaridad la atención prestada a los tipos o caracteres, en una línea teatral que desembocará muy pronto en la parodia de personajes y modas de la sociedad de la época; una sociedad que presenta así dos vertientes de verdadero interés; por una parte es el armazón sobre el que se monta todo el artificio argumental (la acción es contemporánea, y el reflejo de los usos muy aproximado); por otra, la sociedad presta, así mismo, materia para la parodia o la caricatura de sus elementos constitutivos". Muro Munilla, Miguel A. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985.

<sup>55</sup> Barbieri continúa diciendo: "La obra se ejecutó con extraordinario aplauso dos noches consecutivas, y habiéndose interrumpido su curso después, por indisposición de la Sra. Pérez, volvió a representarse el 20 de marzo, quedando relegada al olvido, hasta que yo, siendo después secretario de la Sección de Música del Liceo de Madrid, promoví su representación en dicho establecimiento, ejecutando yo la parte de D. Lupercio, que en el teatro había estrenado Salas. La música de esta obra se imprimió en su mayor parte por Carrafa y se hizo bastante popular". En los Mss. 14.077, n.ºs. 1 y 2, del *Legado Barbieri* aparecen el resto de las noticias sobre su estreno (*Documentario*).

<sup>56</sup> Barbieri, F. A., *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid (*Documentario*).

<sup>57</sup> Barbieri, F. A. *La Zarzuela. Periódico de música*. 4-II-1856, Año I, n.º 1.

canción satírica popular, que se cantaba por las calles<sup>58</sup>; luego se refugió en el teatro, dando su nombre a una pequeña comedia satírica, cuyo diálogo se entrelazaba con coplillas cantadas sobre música conocida<sup>59</sup>. Hoy día lo que se llama Vaudeville es un verdadero drama, en el que son admitidos todos los sentimientos elevados, así como los tiernos o delicados; unas pocas coplas y cortas piezas concertantes recuerdan sólo su primitivo origen<sup>60</sup>. Parece, por la definición, que la coherencia y unidad dramática, la adecuación de los números musicales al drama que se representa, comienzan a adquirir importancia, como ya parecía desprenderse de la crítica de Carnerero a la ópera de Larra y Genovés.

La obra está compuesta de los siguientes números musicales:

1º. Romanza en italiano de tiple, cantada por Bárbara Lamadrid<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Rousseau, J. J. *Diccionario de música*, París.

<sup>59</sup> Chorou y De Lafage, *Enciclopedia musical*, París.

<sup>60</sup> Bescherele, *Dicc. national*, París, 1855.

<sup>61</sup> "Bárbara Lamadrid, mujer de arrogante figura y superior talento, era, según Zorrilla, la dama imprescindible de Carlos Latorre -ambos mantenían una escuela de declamación cargada de lirismo romántico-. Su constante estudio, su imponderable amor al teatro, su entonación vigorosa, su entusiasmo, hicieron de ella una gran actriz. Murió en 1893". [Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro en España*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924]. Es interesante llevar a cabo una pequeña semblanza biográfica de esta actriz por su importante colaboración en el renacimiento del arte lírico nacional: "Nació en Sevilla esta aventajada actriz el 7 de diciembre de 1812, de doña María Caro, y de Gerónimo Lamadrid, que también fue actor, y que hacía dos años trabajaba de barba en los coliseos de esta corte, cuando puso fin la muerte a su carrera artística. Dedicada su hija Bárbara desde la más temprana edad al teatro, manifestó inmediatamente grandes dotes de actriz, y felicísimas disposiciones. Apenas contaba con 14 años cuando verificó su primera salida como dama joven en Pamplona, y fue recibida con grande aceptación, permaneciendo en aquella ciudad hasta el año 27 en que pasó al teatro de Zaragoza.

La escena sevillana fue la que contribuyó a desarrollar más su talento, ya con la ayuda de sus propias inspiraciones, ya con el ejemplo de buenos modelos. Allí estuvo dos años en calidad de segunda dama al lado de la inimitable Concepción Rodríguez, de Carlos Latorre y de otros actores muy distinguidos; allí fue, pues, donde la Lamadrid adquirió las principales cualidades que luego la han colocado en la elevada esfera que hoy ocupa.

---

Varios fueron los papeles con que se hizo conocer en Sevilla, y con los que logró grande aceptación; pero el que le dio mayor nombradía, fue el de la Reina Isabel de Inglaterra en la *María Stuarda*, tragedia de Schiller, traducida al castellano con notable acierto e inteligencia por Manuel Bretón de los Herreros. De Sevilla pasó a Cádiz la señora Lamadrid, y allí estuvo todo el año 31 de *primera dama* siendo en extremo apreciada del público, y muy aplaudida en diferentes dramas modernos, género a que la inclinaba su propia vocación y el consejo de sus amigos.

Pero entre tanto había llegado hasta Madrid la fama de la joven actriz, y de común acuerdo la empresa de nuestros teatros con el público, deseaban conocerla y poseerla en sus tablas; consiguióse esto por fin el año 1832, y cuando la señora Lamadrid debfa pasar a Granada, arrancáronla del suelo andaluz para trasladarla a la de la capital, y fue ajustada de dama sobresaliente, haciendo su primera salida con *La Huérfana de Bruselas*, la *Camila*, y otras diferentes piezas. Pero sus más bellos triunfos, la mejor parte de su reputación de artista, data desde el 1835, en que ejecutó con gran inteligencia y maestría artística el papel de Catalina en el *Angelo* de Víctor Hugo, y algún tiempo después el de la Azucena en el *Trovador* del señor García Gutiérrez. Estos dos caracteres, creados por ella, tan diferentes uno de otro, tan difíciles ambos, pusieron el sello a su talento artístico y la hicieron llegar hasta el puesto que antes ocupaba la gran Concha Rodríguez, la cual se retiró del teatro a principios del 1836. Allí siguió la señora Lamadrid obteniendo numerosos y merecidos aplausos; allí acreció más su renombre con distintas creaciones, tales como la de la amorosa Isabel en el excelente drama de *Los amantes de Teruel*; la de *Margarita de Borgoña*, en el de este nombre, y otros muchos que sería prolijo enumerar aquí.

En 1837 pasó a Zaragoza, donde fue recibida con entusiasmo, permaneciendo en aquella ciudad hasta el siguiente año, en que la recobró otra vez el teatro de Madrid, con gran contentamiento de sus numerosos amigos y pasionados. El público de la capital no había olvidado ni la dulzura de su acento, ni la dignidad de su acción, ni mucho menos su exquisita sensibilidad; recibióla pues aquél con el mismo afecto que antes, con el mismo aplauso, y durante la temporada última ha añadido un nuevo laurel a su sien con la representación del drama *Doña Mencía* en el que ha desempeñado el terrible colosal carácter de la protagonista con una energía y una gran verdad admirables.

Nuestro colaborador y amigo el señor Hartzenbusch tiene motivos para estar agradecido a la señora Lamadrid por el celo e inteligencia con que ha ejecutado los principales papeles en las dos obras que hasta ahora ha dado al teatro; en el traje de la primera (*Los Amantes de Teruel*) en el que se ha sacado su retrato, que repartimos a nuestros suscriptores, por ser, como hemos dicho, una de las mejores creaciones, y de

- 2º. Canción andaluza de Barítono, por Francisco de Salas<sup>62</sup>.
- 3º. Aria de tiple italiana y canción gitana, que se resuelve en un hermoso dúo, por Bárbara y Salas
- 4º. Canción española de la aguadora, de tiple y muy graciosa por Juana Pérez<sup>63</sup>.

las que más ha contribuido a elevarla hasta la altura en que hoy está colocada. Doña Bárbara Lamadrid forma parte de la actual compañía del T. del Príncipe en calidad de primera dama: es hermana de la graciosa Teodorita y esposa del excelente cantante Francisco Salas". "Apuntes biográficos", *El Entreacto, Periódico de teatros*, 30-V-1839, p. 312.

<sup>62</sup> Barbieri refiere cómo en abril de 1847 "formó Salas en el T. de la Cruz una pequeña compañía de ópera italiana formando por base de ella a la Cristina Villó y a la Carrión. Se hicieron algunas óperas y entre ellas se estrenó la *Leonora* de Mercadante (en italiano), que le valió un legítimo triunfo a Salas y que a mí me hizo sudar la gota gorda porque tuve que ensayar su papel a la Villó, que era muy torpe, por lo cual me regaló una caja de plata con sus iniciales para el rapé. Sucedió en esta corta temporada en este teatro una cosa muy singular. Dispuso Salas que en una de las funciones se cantaría la cavatina *Casta Diva* por la Villó y coros con decoración y trajes, y al mismo tiempo Salas saldría vestido de majo a cantar los polos combinados con esta cavatina que compuso Basili para la zarzuela: *El novio y el concierto* (ya mencionada), y en la cual esta pieza había hecho furor. Los resultados de esta intentona fueron sonados, pues el público que había oído el coro, recitado y primera parte del andante que acababa de decir la Villó, bastante bien, apenas se presentó Salas con su sombrero calañés entre los druidas y empezó a decir: *yo no temo a la ronda de capas...* cuando el público, que hasta entonces estaba entusiasmado, prorrumpió en un ¡fuera! de indignación al ver profanada tan sublime música. Salas se retiró adentro, continuó la cavatina sola entre muchos aplausos y cuando concluyó, todo el público, que apreciaba mucho a Salas, mandó salir a éste a cantar solo, los polos que antes acababa de rechazar en compañía y concluidos le aplaudieron mucho. Lección fue ésta muy provechosa, mostrando hasta qué punto el público se deja llevar por las situaciones dramáticas y de la manera de representárselas, cuando una misma cosa la aplaude, vestida la cantante en el traje del día y la silba sin más que alterar el aspecto exterior. A mí me dio esto mucho que pensar y que aprender y creo que nunca se me olvidará."

*Legado Barbieri*, Mss. 14.077, nos. 18-19, Biblioteca Nacional. (*Documentario*)

<sup>63</sup> "Era una cantante notabilísima y esta zarzuela se estrenó la noche de su beneficio". Subirá, *op. cit.* p. 173.



5º. Dúo de tiple y barítono, ambos en castellano, por Juana y Salas.

6º. Terceto final, por los tres.

Como veremos posteriormente al hablar de la siguiente obra de Bretón y Basili, las obras suelen constar de un terceto de protagonistas, y están obligadas a desarrollarse en pocos números de música (seis normalmente al tratarse de obras en un acto), por tanto las formas musicales que adoptan los números con mayor frecuencia son dúos y tercetos. La Romanza actúa como una caracterización de los personajes, y presenta al público tipos muy definidos bajo una óptica maniquea: el mundo dramático está claramente dividido en personajes buenos y malos, y sólo a los buenos corresponde vivir felices; de esta forma el espectador adopta desde el principio una postura que puede mantener hasta el final de la representación, augurando incluso, el propio desenlace. El argumento de la obra, (triángulo amoroso) en el que un novio abandona a su primera novia, dedicada por completo a cantar en italiano, y se enamora de la prima de ésta, cuando la descubre interpretando una canción española que tiene más gracia que todas las arias italianas de su antigua novia, defiende la misma teoría que la obra de Mariano Fernández y Mariano Soriano Fuertes, *Jeroma, la castañera*, que se estrenó el 3 de abril de 1843 en el Teatro del Príncipe<sup>64</sup>.

**4. Zarzuela nueva**, es la definición elegida para la obra en un acto titulada *El ventorrillo de Crespo*, con música de Basilio Basili sobre un libro de Rodríguez Rubí<sup>65</sup>, que se estrena en el Teatro del Circo el 15 de

---

<sup>64</sup> Una castañera, utiliza los requiebros que le ofrece un francés, perdidamente enamorado de ella para dar celos a su majó, con el que termina felizmente.

<sup>65</sup> Tomás Rodríguez Rubí, a pesar de no poseer la gracia bretoniana, ni la elegancia de Ventura de la Vega, supo conquistar gran popularidad, y dominar con extraordinarios éxitos en nuestra escena, por su discreción y su conocimiento profundo del teatro y la sociedad. Nació en Málaga (21-XII-1817) y desde los 17 años hasta los 35 estuvo consagrado casi exclusivamente a las letras. En 1844, la Reina Isabel lo condecoró con la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III en el mismo T. del Príncipe y con motivo de su producción *La rueda de la fortuna*, y en 1850, en su Real cámara y terminada la lectura

julio de 1841. Cotarelo advierte cómo es en este momento cuando se produce la recuperación de la palabra zarzuela para definición del género. Afirma Cotarelo que "ya el nombre comenzaba a ser más conocido, aunque no la cosa, que se confundía con la tonadilla"<sup>66</sup>. La coherencia dramática, que era lo destacado por Barbieri en la obra anterior, parece quedar diluida en ésta, en la que abundan "gracias andaluzas, bailes y tonadas del país. Así mismo se han intercalado oportunamente el celebrado *Polo [del Contrabandista]* de Manuel García y la *Canción del Charrán* <sup>67</sup> de Iradier [...]", hecho éste que justifica las reflexiones iniciales acerca del mantenimiento sobre moldes extranjeros (en este caso se trata del plan general de la obra, que corresponde al plan de ópera cómica) de un lenguaje musical español derivado de la Tonadilla y de toda la música vocal anterior (Seguidillas, Boleros, Seguidillas Boleras, Tiranías, Cachuchas, etc). La obra consta de las siguientes piezas:

- 1º Romanza en italiano de tiple, cantada por Bárbara Lamadrid.
- 2º Canción andaluza<sup>68</sup> de barítono, por Francisco de Salas.
- 3º Aria de tiple italiana y canción gitana, que se resuelve en un hermoso dúo, por Bárbara Lamadrid y Salas.
- 4º Canción española de la aguadora, de tiple y muy graciosa, por Juana Pérez.
- 5º Dúo de tiple y barítono, ambos en castellano, por Juana y Salas.
- 6º Terceto final por los tres.

---

de su drama *Isabel la Católica*, le concedió la encomienda de la misma Orden. Su teatro abarca desde el drama trágico, histórico y de costumbres, a la comedia social, de intriga, y de carácter; desde la obra de magia a la de figurón, y desde la zarzuela al sainete; pero es en la comedia donde sabe escoger inteligentes y entreteridos asuntos, desenvolverlos con facilidad (recordando a Scribe, a quien admiraba), y rematarlos brillantemente. Entre sus libretos de zarzuela destacan *La hija de la Providencia*, y *¡Tribulaciones!*.

<sup>66</sup> Cotarelo, *op cit.*

<sup>67</sup> "El Charrán. Canción andaluza, dedicada al Sr. Marqués de Real Agrado. Regidor perpetuo de la siempre fidelísima ciudad de La Habana por su amigo Yradier". Letra de D. T. R. Rubí. A. Vidal, Barcelona.

<sup>68</sup> Se trata de "El valentón del Perchel, Canción andaluza cantada por el Señor Salas en *El Ventorrillo de Crespo*". Una edición reducida para piano de esta canción es editada por Carrafa ("Almacén de Música de Carrafa, calle del Príncipe, nº 15").

Como se puede observar, la forma acude a los tres personajes y a las formas vocales que ofrece esta combinación, dúos y tercetos, que, como ya comentamos, fueron los números musicales más utilizados en estas obras iniciales. A partir de este momento, la definición de *Zarzuela* comienza a proliferar, apareciendo en una serie de obras en un acto menos destacadas, que se estrenan en distintos teatros de Madrid:

1. *La zarzuela improvisada o lo que fuere sonará* de González Bravo, Carlos Doncel y Luis Valladares Garriga, puesta en música por Saldoni y Carnicer, estrenada el día de Nochebuena de 1841, a las cuatro de la tarde, en el Teatro de la Cruz. La obra está compuesta de las piezas siguientes:

- 1º Canción satírica sobre una poesía de L. González Bravo, cantada por la Sra. Pérez y el Sr. Salas.
- 2º *El Serení*, con música del Mtro. Carnicer, cantada por la Sra. Pérez.
- 3º *Los toros del puerto*, poesía de L. González Bravo, cantada por el Sr. Salas, autor también de la música.
- 4º Aria de la ópera *El fanático por la música*, por el Sr. Salas.
- 5º Aria nueva por la Srta. Bárbara Lamadrid.
- 6º. Tirana final.

La función se completó de la forma siguiente:

- *A perro viejo no hay tus, tus*, pieza hablada nueva.
- *Las Habas verdes*<sup>69</sup>, baile general.

---

<sup>69</sup> El tema de *las Habas Verdes* era un motivo conocido por el público, de definido carácter hispánico, recordemos la *Bolera de las Habas Verdes* de Federico Moretti, que no es sino una forma de Bolera Intermediada, es decir, una Seguidilla Bolera prototípica a la que se ha introducido este popular tema de *las Habas verdes*. Luisa Lacal, en su diccionario, afirma sobre las Habas verdes: "Canción y baile popular en Andalucía y Castilla La Vieja. Pertenece a la tonalidad del cuarto tono del canto llano, por lo cual aseguran algunos que su origen es muy antiguo. Su movimiento es vivo, en modo menor

- *El hombre de bien*, pieza hablada nueva (arreglada del francés).
- Paso a dos compuesto por Federico Massini.
- *Las simpatías o el Cortijo de Cristo*, sainete de Rodríguez Rubí.

Barbieri añade sobre esta obra que "era un juguete en el que los actores hablaban desde la platea, asomaba y hablaba el apuntador y había escenas por el estilo. La canción de Salas se hizo muy popular y la imprimió el editor Carrafa"<sup>70</sup>, al igual que la *Canción del Serení* de Carnicer, el Rossini madrileño, cargada de adornos de carácter improvisatorio y requiebros hispánicos, música que justifica el espíritu nacionalista que pervive en el lenguaje musical de estos ensayos primitivos de zarzuela. Cotarelo ataca esta obra por la falta de adecuación de los números musicales, que nada tenían que ver con el libro, pero afirma: "se oía música española en el teatro, que era lo que el público deseaba, y con tal deseo había de continuar por largo tiempo"<sup>71</sup>.

2. La nochebuena del año siguiente (24-XII-1842), se estrena en el Teatro del Instituto *La pastora de Manzanares*, zarzuela en dos actos de Basilio Sebastián Castellanos, con música de Sobejano, Lahoz y Soriano Fuertes<sup>72</sup>. Cotarelo afirma que "tiene mucha música al estilo italiano: arias, un rondó, dúos, cuartetos y coros. La letra, en cuanto a su estructura, es una zarzuela tan perfecta como otra cualquiera de tiempos

---

y en compás de 2/4". *Diccionario de la Música*, Madrid, tip. de San Francisco de Sales, 1900.

<sup>70</sup> Barbieri, F. A, *Legado Barbieri*, Mss 14077, Biblioteca Nacional de Madrid. (Documentario).

<sup>71</sup> Cotarelo, *op. cit.*

<sup>72</sup> En *La Iberia Musical, Periódico Filarmónico de Madrid*, del 16-I-1842, Año I, Nº 3, p. 12, aparece la siguiente noticia: "Sabemos que en el Instituto Español se está ensayando una zarzuela con el título de *La Pastora del Manzanares*, poesía de D. Basilio Sebastián Castellanos, música de los profesores de la sección D. José Sobejano (padre), D. Mariano Soriano Fuertes, D. José Sobejano (hijo), y D. Florencio Lahoz. Según nos han informado ha sido casi improvisada la música por el corto tiempo que se ha dado para componerla, y por consiguiente sin pretensiones de ninguna especie".

posteriores; porque la música abarca escenas enteras cantadas"<sup>73</sup>. La obra no fue publicada, y las referencias a su estreno sólo son relatadas por Cotarelo, ya que Barbieri no lo menciona. Parece que adelanta la forma posterior en dos actos, e incluso el uso extendido más tarde de comenzar el segundo acto con un coro, según las referencias del autor al que me remito.

3. *Los solitarios*, comedia-zarzuela en un acto, está basada en un libreto de Manuel Bretón de los Herreros que es puesto en música por Basilio Basili, y se estrena el 9 de enero de 1843 en el Teatro del Príncipe<sup>74</sup>. La obra es una "imitación" de *Los inconsolables* de Scribe, por ello quizás, es una obra más compleja escénicamente, y ofrece una mayor riqueza de situaciones dramáticas. En ella aparece de nuevo la definición elegida por Bretón de "comedia-zarzuela"<sup>75</sup>, definición redundante según Cotarelo, comentario derivado de su concepto cómico del género lírico español. Barbieri afirma sobre ella "que se intercalaban los fragmentos de música nueva con retazos de ópera italiana"<sup>76</sup>. En uno de los números de *La Iberia Musical y Literaria*<sup>77</sup> de 1843 aparece un artículo sobre la obra, en

---

<sup>73</sup> Cotarelo, *op. cit.*

<sup>74</sup> En *El Heraldillo, Periódico de las tardes, político-religioso-literario e industrial*, del 10 de enero de 1843, aparece el anuncio de la función de este estreno: "la función del Teatro Príncipe contará con las obras siguientes: primero la obra *Otra casa con dos puertas* (arreglada para la escena española por Ventura de la Vega); seguirá la zarzuela nueva en 1 acto, escrita por uno de nuestros primeros literatos: *Los solitarios*; y para finalizar la función se interpretará un Baile Nacional".

<sup>75</sup> Aparecía en la otra de Bretón comentada anteriormente, *El novio y el concierto*.

<sup>76</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss 14077, Biblioteca Nacional de Madrid (*Documentario*).

<sup>77</sup> N° 3, Año 2º, 113-I-1843. Dentro de la sección dedicada al "Teatro del Principe". La crónica completa es la siguiente: "En la noche del lunes 9 del corriente se verificó en el Teatro del Principe el beneficio de la orquesta [...] Una cosa notable hubo en esta función, hablamos de la zarzuela *Los solitarios*, cuya poesía juguetona y graciosa del señor Bretón de los Herreros, proporcionó al señor Basilio Basili una ocasión de lucir su talento como compositor. Entre las diversas piezas musicales de que se halla salpicada la referida zarzuela sobresale muy ventajosamente el terceto de tiple, mezzosoprano y tenor; esta pieza está trabajada maestramente y el autor ha sacado un partido grande de las

---

melodías cantables y de las aplicadas a la orquesta. Este terceto cantado muy bien por las señoras Doña Teodora Lamadrid de Basili, Doña Matilde Díez de Romea, y Don Julián Romea arrancó grandes aplausos de los numerosos espectadores que habían escuchado con tanto placer como sorpresa la perfecta ejecución de tan difícil pieza, por unos actores, transportados de improviso a la región del canto. Las demás piezas de que consta la zarzuela de *Los Solitarios*, están trabajadas con suma maestría y conocimiento del contrapunto; dejándose entrever una instrumentación difícilísima, pues a la par vemos que el señor Basili hace ejecutar dos o tres cantos principales tanto en las voces como en los instrumentos. Nosotros nos atrevemos a aconsejar al señor Basili que renuncie en la composición de un género ligero como es la zarzuela a cargar de dificultades tanto al canto como al instrumental; este es un defecto (si así puede llamarse) artístico, que si bien honra al autor por el lujo y ostentación de armonía con que inunda sus composiciones, redundando en perjuicio suyo y de estas últimas, privando de que el público en general no el artístico que es el más escaso), se aperciba y tome sabor a las melodías dominantes de la composición, las cuales pasan desapercibidas en ciertos pasajes bellos, que a comprenderlos el público los aplaudiría con estrépito.

Por lo que hace a la composición en general, es muy buena, y el público la ha aplaudido en las noches que posteriormente se ha ejecutado. Nosotros quisiéramos que este género de composiciones se generalizase más en nuestros teatros, y por nuestros poetas; llegado con esto poco a poco a conseguir el objeto tan deseado por nosotros y que a nuestro modo de pensar lleva por base el señor Basili; cual es el de aclimatar la ópera nacional en España; esto hace mucho honor al referido maestro, el cual no es ya la primera producción que ha compuesto en lenguaje español echando así un cebo a los amantes entusiastas de las glorias de su patria: el señor Basili es extranjero y nosotros le felicitamos por el interés que le inspiran nuestras glorias y nuestro actual abatimiento, del cual intenta sacarnos con sus laudes esfuerzos. No concluiremos este artículo sin hacer un ligero extracto del libreto de *Los Solitarios*, original del señor Bretón de los Herreros: tiempo hacía que el célebre poeta no nos hacía oír ninguna composición, y el público ansiaba el oír alguna composición del hombre que goza de tanta celebridad como poeta y compositor festivo.

El argumento de la zarzuela es tan sencillo como lindo; redúcese a que en la hermosa ciudad de la Giralda, en la deliciosa Sevilla, habitaba una viuda tan linda y coqueta como intensamente rica, cosa que no echa en saco roto ningún hombre a poca afición que muestre a los galanteos.

A nuestra viuda le da de repente la corazonada de retirarse a un cortijo de su propiedad y hacer vida de penitente, cosa muy romántica y puesta en moda en algunas cabezas

el que se destaca el terceto de tiple, mezzo y tenor, "pieza trabajada maestramente, en la que el autor ha sacado un partido grande de las melodías *cantabiles* aplicadas a la orquesta". Este terceto fue cantado la noche del estreno por Teodora Lamadrid<sup>78</sup>, Matilde Díez<sup>79</sup> y Julián

---

novelescas. Porque tanto un galán tímido que andaba muerto por los huesos de la viuda, pero que se hallaba sin blanca; hereda de repente una inmensa fortuna; sabe donde está establecida la viuda; gana a fuerza de razones a la criada; finge estar afectado de la misma enfermedad que la diosa de sus pensamientos; perora enérgicamente contra el mundo, las mujeres y la sociedad; se regalan mutuamente infinidad de desdenes; pero al fin la viuda como parte más débil que su adversario, cede a la enredada que de acuerdo con su criado le ha urdido este último; se declaran su amor, y conocen al fin que más vale unirse en dulces lazos, que pasar la vida en eternas soledades.

Sentimos infinito que por la escasez de tiempo para la composición música, haya tenido el Sr. Bretón de los Herreros que aligerar su composición, suprimiendo el papel de el Barbero amante de la criada, escrito expresamente para el Sr. Fernández; y el del tío de la viudita, escrito igualmente para el Sr. D. Antonio de Guzmán. Inútil es decir, que el Sr. Bretón ha sacado partido del argumento tan ligero como gracioso de su Zarzuela, y que las gracias y chistes que en ella abundan hicieron reír no pocas veces el público que aplaudió con gusto tan bella producción. J. Espín y Guillén'.

<sup>78</sup> Teodora (hermana de Bárbara), "nació en Zaragoza en 1821; aprendió mucho del buen arte de su hermana, figurando, muy niña, como dama joven del ilustre Latorre y del inteligente Lombía, con cuya acertada dirección realizó notables progresos, que bien pronto le conquistaron el puesto de primera actriz de los teatros de Madrid. Hizo tragedias con Latorre, dramas con Valero, melodramas con Arjona y comedia con Lombía y Romea. Fue profesora de declamación en el Conservatorio, en cuyo puesto, ya retirada, falleció en 1896". Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro en España*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924.

<sup>79</sup> "Desde Máiquez acá no ha pisado la escena española una figura tan interesante, tan comprensiva, tan grande, como Matilde Díez. Nació en Madrid en 1818. Muy niña trabajó en Cádiz; en 1834 se presentó en el T. del Príncipe y por cierto que habiendo estrenado el año 1835 la Preciosilla del drama *Don Alvaro*, cuéntase que don Juan Grimaldi la señaló como la sucesora de la notable actriz y su esposa, Concha Rodríguez. La comedia llorona había tenido una estupenda intérprete en Rita Luna; el naturalismo empírico había vislumbrado una fervorosísima devota en Concepción Rodríguez; Bárbara Lamadrid había sido la más robusta mantenedora del lirismo romántico; su hermana Teodora había sabido sostener, dentro de su lamentable proteísmo, el género tradicional.

---

Pues bien, Matilde Díez reunió en sí las facultades artísticas de todas estas grandes comediantas y fue maestra en todos los géneros.

Y es que la esposa de Julián Romea representaba como Máiquez, el género escénico, y ni aún su mismo ilustre consorte, a pesar de ser genial también, pudo comparársele. Porque mientras Romea, aferrado a su naturalismo exclusivo y sistemático, llegó a prescindir del arte, sacrificándolo en aras de la naturalidad, Matilde supo mantenerse siempre firme en la verdad escénica, que es ficción y convencionalismo, y de nada valió la convivencia con su compañero para hacerla cambiar de sistema. La famosa histrionista fue la mujer más ecuánime que ha abrigado nuestra escena, no obstante haber sido, como Teodora Lamadrid, una artista esencialmente protea. Matilde Díez no tuvo que molestarse mucho para darse a conocer. No necesitó siquiera de aprendizaje. A los nueve años firmó su contrato para Sevilla; a los doce estrenó con García Luna *La huérfana de Bruselas*; dos años después representó *Cristina o la reina de 15 años*, que el ilustre poeta Nicasio Gallego escribió para ella; y de tal modo cundió su fama por los teatros de provincias, que Grimaldi la contrató para el del Príncipe, donde se presentó, cuando aun no había cumplido los 16 años, con *La niña en casa y mamá en las máscaras* obteniendo un triunfo completo.

El sistema declamatorio de Matilde no respondió nunca a pautas prefijas, ni se sujetó jamás a los procedimientos establecidos por la hermenéutica teatral. Todo en ella era personal y propio, como su interesantísima figura, como sus modales sobriamente distinguidos, como sus ojos elocuentes y, sobre todo, como su voz diáfana, pura, argentina, que salía de su pecho flexible, vaga unas veces como los ecos de un arpa eólica, y otra profunda y grave como las notas del órgano del "melodium", según frase de don Mariano Araus. De la flexibilidad de su talento y de la amplitud de sus facultades dan idea la siguientes palabras que cierto diplomático francés dijo en un periódico de París cuando vio representar a Matilde *La escuela de las coquetas* en Sevilla: «He visto aquí una actriz delicada como Mlle. Mars, enérgica como la Duchesnoi, hermosa y noble como la Georges». Y desde entonces hasta que, retirada de la escena, fue a explicar una cátedra de declamación en el Conservatorio, no hubo comediente alguna que pudiera disputar el primer puesto a Matilde Díez, quien hizo creaciones inolvidables de cuantos papeles representó en su vida, que fueron muchísimos, mereciendo nota especial los del *El verdugo de Amsterdam*, *La calentura*, *Amor de madre*, *Isabel la Católica*, *Los amantes de Teruel*, *Guzmán el Bueno*, *El haz de leña*, *El hombre de mundo*, y muchísimos más". Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro en España*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924.



Romea<sup>80</sup>, y, según palabras textuales "arrancó grandes aplausos de los numerosos espectadores que habían escuchado con tanto placer como

---

<sup>80</sup> "Julián Romea fue el intérprete más admirable que tuvieron las comedias de Bretón y de Ventura de la Vega... nació en Murcia el año 1813. De educación esmerada y buena, y elegante figura, presentóse a representar al protagonista del drama *El testamento*, haciendo exclamar a su maestro don Carlos Latorre: "Por ese camino pronto tendré yo que aprender de mi discípulo". En 1836 se casó con la emir ente actriz Matilde Díez, y en 1840 aparece ya como primer actor y director del Teatro Español; sus triunfos fueron siempre en aumento; cada papel le proporcionó una ovación, y el entusiasmo que el público sintió por él no tuvo límites. Estamos seguros de que no habrá crítico alguno que nos lleve la contraria al afirmar que Julián Romea fue un estupendo director de escena y uno de los actores que mejor ha caracterizado, quizás el que mejor se caracterizó de todos sus contemporáneos, vistiendo las comedias con irreprochable gusto, y con absoluta propiedad los dramas. Sabida es la famosa anécdota de la armadura, que prueba hasta dónde llegaba la escrupulosidad de Romea en este sentido. Porque Romea nunca, ni aún en sus comienzos, aceptó nada de guardarropía, sino que toda su ropa era absolutamente personal, y elaborada por los mejores sastres. El *carrik* con que se vistió en el primer acto de *Sullivan* fue expresamente encargado a Inglaterra y hecho de acuerdo con los figurines de la época por uno de los mejores sastres londinenses. El éxito que obtuvo con la representación de la magnífica comedia de Melesville fue tal, que de una sola vez, y quizás para siempre, resucitó el naturalismo escénico.

La aristocracia fue la primera en prestar su apoyo al insigne actor. Claro que la escuela de éste se hallaba en desacuerdo con las tendencias de aquélla. Porque en el teatro donde Romea trabajaba parecía respirarse la distinción y el buen tono. La escena estaba servida con fina elegancia y con absoluta propiedad, acudiéndose a los más pequeños pormenores con la misma solicitud que a los servicios de mayor importancia. Empezando por el primer galán y terminando por el último racionista, todos los cómicos de Romea vestían con irreprochable gusto. Los modales eran sueltos, corrientes, naturales. Su declamación no se salía jamás del tono en que se desarrollan las charlas de la vida. Cuando había que exponer una pasión se hacía sin gritos, sin desplantes, sin aporreamientos. Nada más terrible que la situación en que se ve Sullivan cuando, ligado a un compromiso formal y siendo un hombre de honor, tiene que fingirse borracho ante la mujer amada para buscar en su repugnante vicio el desvío de ésta. Y, sin embargo, Romea lo hacía con portentosa naturalidad, sin prorrumpir en alaridos, sin caer en exageraciones, sin buscar efectos. Porque los efectos salían espontáneamente del arte

sorprende la perfecta ejecución de tan difícil pieza, por unos autores transportados de improviso a la región del canto'<sup>81</sup>. Ninguno de los tres intérpretes era cantante, y el propio Barbieri añade lo que aparecía en el cartel de la obra a modo de excusa personal de estos tres grandes actores: "Ninguno de los tres presume de cantor, por tanto no abrigan otra pretensión que la de dar a los espectadores esta prueba más de lo muy reconocidos que están a su benevolencia"<sup>82</sup>, pero Cotarelo, como ya afirmamos, añade que "como no había aún zarzuela, casi todos los demás actores de verso cometían iguales excesos líricos cuando era necesario". Espín y Guillén, autor del artículo de *La Iberia*, finaliza la reseña crítica del estreno con estas interesantes palabras: "Por lo que hace a la composición, en general, es muy buena y el público la ha aplaudido en las noches que posteriormente se ha ejecutado. Nosotros quisiéramos que este género de producciones se generalizase más en nuestros teatros, y por los poetas; llegando con esto poco a poco a conseguir el objeto tan deseado por nosotros y que a nuestro modo de pensar lleva por base el Sr. Basili, cual es el de aclimatar la ópera nacional<sup>83</sup> en España"<sup>84</sup>. *El Anfitrión*

---

exquisito de Romea, y los aplausos sucedían, espontáneos también, a los efectos, y los elogios a los aplausos, y a los aplausos la fama legítimamente conquistada.

Romea fue, en resumen, el implantador de la alta comedia moderna. ¡Lástima que no tuviese tiempo más que de implantarla! porque si bien es cierto que estrenó, aparte de las obras ya mencionadas, algunas de Ayala -*El tejado de vidrio*- cuando este ilustre autor y su contemporáneo Tamayo y Baus, quisieron dar a la escena sus mejores comedias, ya Romea, como Maíquez, dejó una gran semilla de la que recogieron el Teatro español abundantísimos frutos, porque puede decirse, sin temor a incurrir en ninguna hipérbole, que todos los actores que han aparecido después de don Julián Romea tienen algo de éste, y hasta los que se afiliaron en escuelas distintas tienen no poco de la suya. Y es que Romea simbolizó el verdadero arte, y el arte y la verdad no tienen más que un camino. Falleció en agosto de 1868". Escovar y Díaz/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro español*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924

<sup>81</sup> *La Iberia Musical*. 15-I-1843, p. 87.

<sup>82</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid (*Documentario*).

<sup>83</sup> Peña y Goñi afirma sobre esta opinión de Espín y Guillén "¿se quiere más?, ¿para qué? Todo lo que era entonces la zarzuela para nuestros compositores y para el público, está retratado en las anteriores líneas de Espín. Por de pronto, espectáculo poco

*Matritense* del 20 de enero de 1843, se refiere a la obra en los siguientes términos: "Madrid. El 9 del corriente se verificó en el teatro del Príncipe la función destinada al beneficio de la orquesta, función que fue muy bien recibida del público. El señor Rivas en las variaciones que tocó en la flauta, y el jovencito Ficher en las que ejecutó en el violín, fueron extraordinariamente aplaudidos, no menos que el señor Romea (D. Julián) y las señoras doña Matilde Díez y Teodora Lamadrid por el gusto y habilidad con que ejecutaron, de un modo muy superior a lo que podía esperarse de simples aficionados, la zarzuela titulada *Los Solitarios*, música del señor Basili, poesía del señor Bretón de los Herreros. *La Iberia Musical* hablando de esta composición filarmónica, después de elogiar el mérito artístico del terceto de tiple, mezzo soprano y tenor, cantado con grande complacencia del público por los mencionados actores, continúa así: "Las demás piezas de que consta la zarzuela de *Los Solitarios* están trabajadas con suma maestría y conocimiento del contrapunto, dejándose entrever una instrumentación difícilísima, pues a la par vemos que el señor Basili hace ejecutar tres o más cantos principales tanto en las voces como en los instrumentos. Nosotros nos atrevemos a aconsejar al señor Basili, que renuncie en la composición del género lírico, como en la zarzuela, a cargar de dificultades tanto al canto como al instrumental; éste es un defecto (si así puede llamársele) artístico, que si bien honra al autor por el lujo y ostentación de armonía con que inunda sus composiciones, redundando en perjuicio suyo y de estas últimas, privando de que el público en general, (no el artístico que es el más escaso) se aperciba y tome sabor de las melodías dominantes de la composición, las cuales pasan inapercibidas en ciertos pasajes bellos, que a comprenderlos el público, los aplaudiría con estrépito. Por lo que hace a la composición en general es muy buena, y el público la ha aplaudido las noches que posteriormente se ha ejecutado"<sup>85</sup>.

---

generalizado en el teatro, y después, género de música que no se juzgaba permanente y viable, sino transitorio y eventual, especie de puente que debía conducir necesariamente a la ópera española". Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en el siglo XIX*, Madrid, Imp. El Liberal, 1881.

<sup>84</sup> Espín y Guillén, *La Iberia Musical*. 15-I-1843, p. 88.

<sup>85</sup> *El Anfitrión Matritense. Periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Madrid, 20-I-1843, nº 3. "Crónica nacional", p. 24.

La obra está compuesta por seis números musicales:

- 1º. Coro de aldeanos, (arrendadores y caseros de Mariana)
- 2º. Romanza de Mariana, cantada por la Sra. Teodora Lamadrid.
- 3º. Romanza de Lucía, cantada por Matilde Díez.
- 4º. Dúo italiano cantado al piano por Mariana, Teodora Lamadrid, y Antonio, Julián Romea.
- 5º. Terceto de Mariana, Lucía y Antonio (T. Lamadrid, M. Díez y J. Romea).
- 6º. Tutti final: Coro de aldeanos y solistas.

La obra presenta una estructura ternaria: **Introducción:** Coro de aldeanos y presentación de los personajes a través de las dos romanzas de las protagonistas femeninas; **desarrollo:** representado por las partes concertantes del dúo y el terceto; y **desenlace**, celebrado por el *tutti* final. En estas obras iniciales suelen aparecer tres únicos personajes, como sucedía ya en *El novio y el concierto*, que permiten construir el desarrollo mediante algunos dúos y tercetos, el tipo de concertantes que aparece con más frecuencia en estas obras primitivas. Desde el inicio de la obra, durante el cual los personajes adquieren ya perfil dramático, el espectador reconoce el propio desenlace del asunto, y puede tomar parte en la obra e inclinarse a favor de determinados tipos escénicos, como ya era propio en la ópera cómica francesa. Por tanto, la forma de la zarzuela en un acto se desarrolla de manera paralela a como lo hacen la coherencia y adecuación de los números musicales a la forma dramática.

4. La nochebuena de 1845 se estrenó en el Teatro de la Cruz la zarzuela *El mesón en Nochebuena*, con música de Sebastián Iradier. La obra representó el debut en los escenarios madrileños del famoso cantante Vicente Caltañazor y Aznar<sup>86</sup>, al que Eugenio Ochoa dedica las siguientes

---

<sup>86</sup> "Vicente Caltañazor y Aznar nace en Madrid el 10 de noviembre de 1814, en la casa de Correos, hijo de don José Caltañazor, antiguo oficial mayor del Real parte y uno de esos caballeros de pundonor y apasionados de ejecutoria, que por entonces como ahora, aunque no con las dos cualidades reunidas, habitaban en la corte. A esta feliz casualidad

---

debemos algunos datos heráldicos de nuestro actor, y vamos a insertarlos antes de proseguir los acontecimientos más principales de su pasado. Su verdadero apellido, hoy modificado en parte, es Calac-Añazor, nombre de una fortaleza antiquísima que confina con Aragón en tierra de Soria, de donde descende su familia. *Cerro de Aguilas* significaban en árabe las palabras de su apellido. *Nido de buitres* según otros, es el verdadero significado de Calac-Añazor.

El padre imprimió en su familia el sello de su carácter y de las ideas de aquella época, haciendo dar a sus hijos mayores una educación escogida en el colegio de los frailes de San Felipe el Real, beneficio de que también hubiera disfrutado el menor, a no haber sucedido la muerte del autor de sus días cuando apenas había cumplido cuatro años. Pero, a pesar de una falta tan sensible, y obligado a abandonar con su familia la casa en que nació, su madre, que reconocía lo provechoso de los principios de su marido, le hizo matricularse en el Seminario de San Isidro el Real, que estaba bajo la dirección de los jesuitas, y allí hubiera permanecido hasta concluir sus estudios de Humanidades, a no haber tenido que obedecer a una ley imperiosa de las circunstancias, que le obligó a dejar la provechosa compañía de los padres de San Ignacio de Loyola.

Sin embargo, no lo perdió todo, porque desde muy niño destinado en los exámenes a recitar composiciones poéticas, cobró una afición inmensa a la declamación, y esta afición fue el germen de su instinto teatral, que más tarde debía evocar el entusiasmo del público y sus aplausos entusiastas. Cuando abandonó Calañazor su carrera científica, al despedirse de su último catedrático el célebre predicador y apreciable filólogo Fray Manuel Amado era su nombre conocido en los círculos de los aficionados a las representaciones dramáticas, y ya había escuchado los aplausos de la pequeña sociedad que asistía a los teatros caseros. El primero donde representó fue el que hizo construir el conocido literato don Juan del Peral, el más notable de aquel tiempo. Nuestro actor deseó serlo, pero la repugnancia de su madre por un lado, que amaba su nombre y no quería verle confundido con el de otros cómicos, a quienes hasta hace pocos años se ha mirado generalmente con injusta prevención, y por otro, obstáculos casi invencibles, se oponían a la realización de sus deseos.

La escasez de recursos con que contaba su familia inclinaron el fiel de la balanza, y aunque después de muchos días de continuas meditaciones y vacilación, presintiendo en el fondo de su alma los triunfos que más tarde ha adquirido, se lanzó al palco escénico de Zaragoza en la temporada de 1837 a 1838 y desde su debut reveló un instinto particular para el género a que se ha dedicado, y agradó sobremedida al auditorio.

Zaragoza fue la primera capital que lo saludó actor, y en aquel teatro conoció al distinguido y concienzudo cantante don Francisco de Salas, ligándose a él con verdadera

---

simpatía. ¡Quién podría presumir por entonces, que había de estrechar sus lazos en lo sucesivo un pensamiento creador que con la cooperación de otros maestros compositores ha dado cima a la zarzuela en España, a ese género tan popular que en nada se parece a los demás y que tanta belleza tiene en sí, porque reúne a un tiempo la intención de la poesía dramática y la sublimidad del arte músico!. En aquella capital, tuvo ocasión también de cantar un dúo del *Elixir d'Amore*, presagio de sus futuros triunfos como tenor jocoso. De Zaragoza pasó a otras capitales de provincia, visitó las Andalucías, y siguiendo la carrera comenzada bajo tan buenos auspicios, en todas partes, obtuvo el mejor éxito, captándose el aprecio del público y de sus compañeros, por su buena fe para el desempeño de los papeles que le encomendaban y por el acierto de su ejecución.

En 1840 fue contratado para el teatro de la Cruz, y desde entonces ha permanecido en Madrid, habiéndose dedicado sobre todo a los papeles jocosos después de estudiar a los mejores actores de su tiempo, como Guzmán, Lombía, Cubas, etc; su disposición natural, le allanó las dificultades, y su aplicación hizo lo demás.

Hasta aquí la carrera dramática del actor cómico, ahora empieza la lírica, en la que también se dio a conocer una de aquellas circunstancias especiales de la vida artística. Apurada de recursos la empresa del Teatro de la Cruz, por su consejo puso en escena dos parodias de *La Lucía* y *La Lucrezia*, ésta bajo el título de *La Venganza de Alifonso* y aquella con el de *El Sacristán de San Lorenzo*. En ambas figuró Caltañazor en primer término, y como tenor jocoso, sorprendiendo al público, tanto como él mismo quedó sorprendido al ver el efecto prodigioso que causaron ambas óperas parodiadas, uniéndose a esto la circunstancia de que imitó con la mayor verdad al célebre tenor Moriani. Esto animó al autor de los libretos, el apreciable literato Agustín Azcona, y escribió dos zarzuelas tituladas *El Suicidio de Rosa* y *La Pradera del Canal*, en las cuales siguió causando nuestro actor iguales triunfos que sirvieron para que aquella empresa tuviera una ganancia exorbitante a fin de año, como preludio de las que más tarde había de proporcionar al teatro del Circo de Madrid otro espectáculo parecido y perfeccionado. De aquí fue el acordarse de asociarlo a la compañía, que a partido, y sin más porvenir que su fe y su entusiasmo por la zarzuela, se lanzó a trabajar, y dejando otros contratos que, seguros y con ventas, le ofrecieron varios empresarios teatrales, quiso seguir la suerte que el destino deparase a un espectáculo que halagaba en extremo sus instintos, y que debía abrir una nueva era músico-teatral en España.

El gracioso de la comedia se convirtió en tenor cómico, y ha contribuido a la prosperidad de la zarzuela, adquiriéndose al mismo tiempo una gran popularidad debida a su mérito como actor, a su instinto teatral y a su constante laboriosidad; pues durante seis años, apenas ha podido descansar algunos días. Bretón, Carcía Gutiérrez, Olona, Rubí,

---

Ventura de la Vega, Camprodón y otros autores le han escrito papeles especiales, y en todos les ha dejado satisfechos: díganlo sino los que le hayan visto ejecutar el don Crispín de *Detrás de la Cruz el Diablo*, el Acerico de *Las Travesuras de Juana*, el don Froilán del *Marqués de Caravaca*, *El Estebanillo*, el Colás de *El Valle de Andorra*, el Miguel de *Catalina*, el don Procopio de *Buenas noches, Señor Don Simón*, el Aldeano de *El Grumete*, el Ministro de *Los diamantes de la Corona*, y las demás que muy pocos desconocen y sería prolijo citar.

Caltañazor es en el día una notabilidad, y tiene gran fama, no sólo en los teatros de la corte, sino en toda España. Aparte del excesivo relieve con que ejecuta algunos papeles, todo por su buen celo y su deseo de agradar, es un excelente actor, y como cantante, si carece de facultades bucales, es de admirar la expresión, afinación y acierto con que dice la frase musical.

Y no se crea cuando alguno lo encuentre exagerado, que el actor no conoce la verdad, todo lo contrario, pero idólatra de su popularidad, sacrifica alguna vez en aras de ésta, las justas exigencias del arte, por aquello de que:

*El pueblo es necio y pues lo paga, es justo  
Hablarle en necio para darle gusto.*

Y por otra parte, como ha dicho el conocido escritor señor Francisco de Paula Madrazo, Caltañazor tiene tanta y tan justa confianza con el público que, aunque alguna vez traspase los límites de las conveniencias teatrales, llevado de su deseo de agradarle, el público que conoce su buena intención, se lo consiente todo. Este es el privilegio concedido a los hombres por excelencia populares. Una noche que se representaba *La cola del Diablo* en el teatro de la Plaza del Rey, hizo Caltañazor una de las suyas que le valió una verdadera ovación. Habíase llegado a la escena en que el feroz y celoso capitán retirado, que tan bien interpreta Becerra, coge, como suele decirse, de los cabezones al tío y al sobrino, a Calvet y a Caltañazor. El público, lleno de placer al contemplar aquel vapuleo, pide la repetición; mas Caltañazor, que no estaba por lo visto en ánimos de recibir una segunda soba, echa a correr y dando un salto desde el escenario se introduce en el palco bajo de proscenio de la derecha y abandona las tablas por algunos momentos. El público se enloquece con esta prueba de confianza y le estimula con sus aplausos a seguir impávido por esta senda. Otro actor menos popular hubiera arriesgado mucho con poner en ella el pie.

Todas las cualidades que hemos expuesto, aunque con brevedad, le hacen muy digno del trabajo que vamos a concluir, y tenemos una verdadera satisfacción de ofrecer a la

palabras ya en el año 1850 en el Diario *La España*: "lo mismo es presentarse en escena que empezar la risa y los aplausos en todas las localidades. El Sr. Caltañazor tiene, entre otras muchas cualidades, la de no distraerse ni descuidarse nunca: siempre está en todo, pone gran cuidado en los más pequeños pormenores y se conoce con evidencia que para él el ejercicio de su arte es una ocupación privilegiada, que absorbe todas sus facultades"<sup>87</sup>. Caltañazor, desde esta primera aparición en Madrid, se convierte en el ídolo popular del nuevo género que está naciendo, a pesar de que, según Cotarelo, no supiera "ni una nota de música"<sup>88</sup>.

La obra, en un solo acto, cuenta con los siguientes números musicales:

1º. Coro

2º. Terceto, cantado por la sra. Juana Pérez, y los señores Vicente Caltañazor y Francisco Lumbreras.

3º Romanza de *Il furioso* de Donizetti cantada por el sr. Lumbreras.

4º. La canción *La Naranjera*, que cantó la sra. Pérez.

5º. La canción *El matón*, por el sr. V. Caltañazor.

La obra formaba parte de una variada función, y su forma dramática, a pesar de ser ya una obra más tardía, es más simple que las de las obras anteriores. A pesar de ello continúa mostrando un trío de protagonistas, y las formas musicales propias de este género lírico primitivo: el coro inicial; las romanzas de presentación de los personajes, y el terceto de los tres personajes fundamentales que aparece en el

---

historia del arte un dato curioso en esta biografía, que repeti mos será leída y estimada por encerrar algunos apuntes acerca del ídolo del público de Madrid. Debemos añadir que Caltañazor ha sido agraciado por S. M. con la distinguida Cruz de Carlos III como premio a su mérito especial". J. N. Revista *La Zarzuela, Gaceta Musical de Teatros, Literatura y nobles artes*, Madrid, 16 de febrero de 1857. Nº 55, Año II.

<sup>87</sup> *La España, Diario artístico y literario*, noviembre de 1850, p. 54.

<sup>88</sup> Barbieri, sin embargo, afirma que "pocos cantante de la gran escuela italiana he oído yo que tengan el instinto y el talento músico natural que tiene Caltañazor". Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (*Documentario*).



momento de tensión dramática de la obra. La perfección en esta obra en cuanto a la adecuación de los números musicales a las exigencias dramáticas, es menor, incluyéndose incluso, un número musical de Donizetti, costumbre bastante arraigada en los escenarios españoles<sup>89</sup>, que a partir del mayor desarrollo alcanzado por el género en la segunda mitad del siglo, termina por desaparecer.

**5. Tonadilla española** es la definición que adopta Soriano Fuertes<sup>90</sup> para definir su obra *Jeroma, la castañera*, puesta en música sobre un texto del actor Mariano Fernández<sup>91</sup>, estrenada el 3 de abril de 1843 en el Teatro del Príncipe<sup>92</sup>. En el cartel del estreno se anunciaba cómo "el autor de esta tonadilla la presenta al público sensato e indulgente de la capital, sin otras pretensiones que las de despertar el gusto por nuestras

---

<sup>89</sup> "Era usual entonces introducir canciones sueltas ya en las mismas comedias, ya en los intermedios, y todo ello despertó las aficiones a la música nacional, tras una lógica decadencia del Rossinismo, que se desinflaba año tras año". Subirá, J. *Op. cit.* p. 176.

<sup>90</sup> Soriano Fuertes nació en Murcia el 28 de marzo de 1817. Dedicó parte de su vida a defender la música popular española, y colaboró, con dicho objeto, en el periódico que funda Espín y Guillén con el título de *La Iberia Musical*. Se convirtió en profesor de música del Instituto Español, para cuyos alumnos escribió en 1843 un *Método breve de solfeo*. Posteriormente se trasladó a Córdoba donde compuso varias piezas religiosas (un *Stabat Mater* y un *Requiem*), y alguna zarzuela. De Córdoba fue a Sevilla, convirtiéndose en Director musical del Teatro de San Fernando, y pasó después a serlo del Principal de Cádiz. El año 1852 fue nombrado profesor del teatro del Liceo de Barcelona donde residió muchos años y compuso obras dramáticas. Su obra más conocida es su *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (Barcelona, 1855-a 1859; 4 volúmenes), que ofrece un curioso acopio de datos, y un desagradable número de errores. En sus últimos años se trasladó a Madrid, donde fue profesor de Conservatorio y donde murió el 26 de marzo de 1880.

<sup>91</sup> Mariano Fernández era un autor que actuaba de gracioso en el T. del Príncipe de Madrid.

<sup>92</sup> En *El Heraldo, Periódico de la tarde, político-religioso-literario e industrial*, del 6-IV-1843 aparece dentro de la sección de "Crítica literaria", el anuncio del estreno de *Jeroma la castañera*, con las siguientes palabras: "... es una tonadilla nueva de que no nos ocuparemos porque no es digna de ello".

antiguas tonadillas, que con tanta verdad retratan las costumbres populares españolas"<sup>93</sup>, y a la vista del éxito obtenido por la obra, que se representó veinte días seguidos, parece haberlo conseguido. La obra no es una tonadilla<sup>94</sup>, sino una zarzuelita nueva en un solo acto con ocho números de música alegre<sup>95</sup>, popular y asequible, que en todo momento se adapta perfectamente a los caracteres de los personajes.

En *La Iberia Musical y Literaria* del 2 de abril de 1843, aparece la crónica del estreno de la obra, con estas palabras: "En el Teatro del Príncipe se puso en escena el viernes último a beneficio del señor Mariano Fernández la comedia en dos actos de Scribe, titulada *Caer en las propias redes*. [...] En esta función se estrenó una tonadilla nueva titulada *Jeroma, la castañera*; la letra del expresado señor Fernández y la música lo es igualmente del señor Mariano Soriano Fuertes. El argumento es sencillísimo y se reduce a que Jeroma está celosa de su Curro porque *pela la paba* con otra maja; que la tal Jeroma trata de casarse con un francés que viene tocando un organillo, tan sólo por volver las tornas a su Curro; que este se amostaza y quiere matar al súbdito de Luis Felipe, y que todo se arregla casándose la castañera con el torero Manolo. El corte de las diez piezas musicales de que consta la tonadilla es ligero, el género de la música es alegre y altamente español; los cantos sencillos a la par que graciosos y el instrumental escrito con delicadeza, novedad y tino. El señor Soriano ha dado su primer paso en la arena lírico-dramática, y el resultado brillante y entusiasta con que ha obtenido el público su composición, debe serle en extremo satisfactorio. sirviéndole de estímulo para continuar escribiendo en el género nacional, puro género que nosotros esperamos ver ampliado más fatalmente, y el cual ofrece abundante cosecha de lauros a un joven que en el primer destello da muestras de tener genio creador, alma ardiente y un corazón entusiasta de las glorias de nuestra decaída España. Esperamos que las demás empresas de los demás teatros del Reino harán lo posible por adquirir tan linda

---

<sup>93</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid (*Documentario*).

<sup>94</sup> El propio Barbieri afirma que el libreto se imprimió con la definición de zarzuela andaluza.

<sup>95</sup> Cotarelo y Subirá hablan de "once números musicales", pero en las versiones conservadas sólo aparecen ocho.

composición, pues en ello además de adquirir una obra española y de proporcionarse por este medio entradas seguras en los teatro, darán pruebas de proteger a los artistas españoles, que por cierto bien lo han menester. La señorita Díez dijo su parte con muchísima gracia, con voz dulce y robusta, y con un aplomo grande; el señor Fernández estuvo hecho todo un Curro andaluz, esmerándose extraordinariamente en el desempeño de su cometido, y el señor Sobrado caracterizó tan perfectamente el papel del francés-organillo, que arrancó estrepitosos aplausos de la escogida concurrencia que asistió a esta divertida función. No terminaremos estas cortas líneas sin hacer mención honorífica del maestro Basili, el cual ha dirigido con grandísimo interés los encargos de la tonadilla, y ha puesto tanto esmero como si hubiera sido composición suya; esto le abona más que todo cuanto pudiéramos decir. La orquesta dirigida por el acreditado profesor Luis Arche, se mostró compacta y brillante, contribuyendo todos igualmente al lucimiento de la obra de un compatriota. El público aplaudió sin cesar la composición y la buena ejecución. ¡Artistas españoles, no os durmáis!. J. Espín y Guillén"<sup>96</sup> En *La Iberia Musical y Literaria* del 5 de mayo de 1843 aparece la crónica a la reposición de la obra en el Teatro del Instituto: "En la noche del 29 del pasado abril se ejecutó en el Instituto Español la muy aplaudida tonadilla *Jeroma la castañera*, en donde la señorita. Chimeno (Jeroma), y los señores Carrión (Manolo) y Alverá (Francés), estuvieron inimitables, tanto en la parte dramática como en la lírica, siendo interrumpidos varias veces por generales salvas de aplausos. Los coros estuvieron mejores que cuando se ejecutó en el Teatro del Príncipe, y la escena perfectamente servida. A la conclusión, la brillante y numerosa concurrencia que a esta función asistió, entre unánimes aplausos, pidió al autor por largo tiempo, y nuestro amigo y colaborador Mariano Soriano Fuertes, se presentó acompañado de la señorita Chimeno a recibir el premio de su primer ensayo lírico-dramático. La sección dramática de este establecimiento, dividida en dos círculos, no os dejó nada de desear, y creemos que el Instituto sería el primer establecimiento artístico de España, si tuviese al frente un Presidente que en vez de hacer distinciones que afean en alto grado el brillo de la sociedad, protegiese más a los artistas de un mérito

---

<sup>96</sup> "Crónica nacional". *La Iberia Musical y Literaria*, Madrid, domingo 2 de abril, año 2º, 1843, Nº 14, p. 111.

positivo, e hiciese por presentar adelantos y variedad en las funciones semanales"<sup>97</sup>.

Ante una primera lectura de la obra, que se encuentra en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España en Madrid<sup>98</sup>, la obra parece primitiva, con una orquesta poco desarrollada (flautín, flauta, dos clarinetes, fagot, dos trompas, trombones y cuerda), que apoya simples melodías de escasas pretensiones vocales, lo cual no impide que se mantenga en escena veinte noches seguidas<sup>99</sup>.

Su forma dramática es la siguiente<sup>100</sup>:

<u>Nº 1.</u> Coro y Canción de Geroma		
Allegretto	3/8	Do M/La m
<u>Nº 2.</u> Canción de Manolo		
Allegretto (Vals)	3/8	Do M
<u>Nº 3</u> Canción del Francés		
Allegretto	2/4	Fa mayor
<u>Nº 4.</u> Duetto entre Geroma y el francés		
Allegretto	3/8	Sol M

<sup>97</sup> "Crónica nacional". *La Iberia Musical y literaria*. Madrid, Domingo, 7 de mayo. Año 2º, 1843. Nº 19, p. 150.

<sup>98</sup> Cortizo, Encina, *Catálogo de la Sociedad General de Autores de España*. Vol. I Teatro Lírico. Madrid, Partituras de Orquesta. SGAE, 1993.

<sup>99</sup> "Esta obrita, con su acto único, sus once números musicales y su argumento lógico, se representó miles y miles de veces por ambos mundos". Subirá, *op. cit.* p. 176.

<sup>100</sup> Cotarelo habla de once números musicales, pero en la parte de apuntar que se encuentra depositada en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España en Madrid, sólo aparecen ocho números de música, que hemos considerado como la forma real de la obra, debido a la coherencia que revela y a la clara relación texto (o desarrollo dramático)-música; por esta razón, creemos que si se interpretara con más números musicales, serían números añadidos circunstancialmente, pero no pertenecerían a la obra. (Para contrastar estas afirmaciones con la partitura ver la obra en el *Apéndice de partituras* de la Tesis).

<u>Nº 5.</u> Terceto. Geroma, Manolo y el francés. Tiempo de Manchegas		
Seguidillas	3/4	Do M
<u>Nº 6.</u> Terceto entre Geroma, Manolo y el francés		
	2/4	Fa M
<u>Nº 7.</u> Coro		
Allegretto	3/8	Fa M
<u>Nº 8.</u> Vals final		
Tutti	3/8	Fa M

Una Romanza presenta a los personajes al inicio de la obra y, lo que es más importante, los caracteriza musicalmente hablando: Geroma aparece en el número inicial cantando una pieza de marcado ritmo ternario, que no es sino una Tírana, forma vocal que el público identificaba con personajes castizos, como las majas de plazuela, aguadoras y castañeras que poblaban el Madrid goyesco; por el contrario, el "gavacho", tal y como es definido en la obra siempre con carácter peyorativo, canta melodías sin garra, en ritmo binario, que definen la blandura de su carácter y sirven para ridiculizarlo al final de la obra, cuando ya desdeñado por la castañera, dice "Con el órgano voy a marchar... hasta mi tierra, maldita endina de castañera, a Luis Felipe voy a buscar..."

La forma dramática de la obra continúa siendo ternaria, como lo era ya en las obras de Basili, pero ha adquirido un mayor desarrollo. Frente a los seis números del anterior, Soriano Fuertes<sup>101</sup> ha optado por ocho números de música, que le permiten presentar a cada uno de los tres personajes (Basili sólo presentaba a Mariana y Lucía en *Los Solitarios*),

---

<sup>101</sup> Cotarelo habla de que compone otras dos zarzuelas por esta misma época, tituladas *El ventorrillo de Alfarache* y *La feria de Santiponce*, que constaban con libros de Francisco de Paula Montemar, que se representaron en un teatro de sociedad pero que hoy son desconocidas.

escribir dos tercetos en lugar de uno, y terminar con un *tutti* (igual que Basili), pero coronado en esta obra por un brillante *Vals final* que se corresponde con el número ocho<sup>102</sup>.

La coherencia dramática, que triunfaba en los escenarios desde *El novio y el concierto*, se ha conseguido, situando los números musicales en momentos importantes del desarrollo de la acción. Además de estar presentes aquí los elementos tonadillescos, aparece en este momento otra característica de la zarzuela romántica, que pervivirá posteriormente en el género, y que lo identifica con la ópera-cómica francesa: el autor pretende involucrar al público con la historia que se representa, haciéndole tomar partido por determinados personajes, y para ello manipula a la audiencia con todas las licencias dramáticas y musicales que se le permiten. El mundo dramático de la zarzuela acentúa así su carácter maniqueo: ningún personaje será sentido como indiferente, y podríamos medir el nivel de perfección o éxito de la obra teniendo en cuenta, como dato fundamental, la caracterización de sus personajes.

"Con esta obrita puede decirse que la zarzuela estaba renacida como hecho. Faltaba desenvolver y ampliar el tema, introducir personajes de otras clases de la sociedad; dotarlos de nuevas pasiones y afectos y escribir números musicales más extensos y bien armonizados"<sup>103</sup>.

**6. Zarzuela Parodia**, es la siguiente nomenclatura que aparece. Se trata de una forma efímera, que trata de incorporar números famosos de óperas italianas a la forma teatral recién nacida<sup>104</sup>. Músicas de *Lucrecia*

---

<sup>102</sup> Ante la lógica que confieren a la obra los ocho números, parece evidente que los once números a los que se refieren Cotarelo y Subirá son un error.

<sup>103</sup> Cotarelo, *op. cit.*

<sup>104</sup> Peña opina sobre este fenómeno que "los compositores se encontraron en situación difícilísima. La afición a la ópera extranjera, por más que otra cosa pueda decirse en contrario, era la misma, estaba definitivamente arraigada; la prueba es que todavía existe hoy, al parecer más decidida y fuerte que nunca. Ya se ha visto la opinión que la prensa y el público tenían de la zarzuela. La prensa la despreciaba totalmente, o no la admitía sino como experimento *in anima vili* para la creación de la ópera nacional. ¿Qué era lo que divertía a los madrileños en cuestión de música española? *El sacristán de San Lorenzo*, *El suicidio de Rosa*, *La venganza de Alifonso*, graciosas parodias de óperas italianas,

*Borgia, Lucía, Belisario, La Straniera y El Pirata*, son reutilizadas por la inteligente pluma de Agustín Azcona, actor de género cómico en su juventud, que se había convertido en libretista<sup>105</sup>. El año 1846 atravesaba

---

escritas por Azcona, y en las cuales Caltañazor hacía desternillar de risa al público del teatro de la Cruz en 1847". Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imp. El Liberal, 1881.

<sup>105</sup> Azcona, tras haber imitado a Arnault en su tragedia *Régulo* y de dar al Teatro su graciosa comedia en dos actos *Plan-plan*, se dedicó a la zarzuela, en cuyo género produjo además de las parodias, una zarzuela original titulada *Moreto* (la puso en música Cristóbal Oudrid, y se estrenó el 20-V-1854 en el T. del Circo). Sobre Azcona ofrece Barbieri el siguiente comentario:

"Azcona era un hombre bajo de estatura y feo; era tan extraordinariamente velludo, que de los cañones de las narices y de las orejas les salían unos mechones de pelo tan espesos como felpudos; y no es esto lo más singular sino que también tenía pelos en abundancia en el interior de la boca y garganta. Era tan aficionado a fumar que en los muchos años que yo le conocí y traté, no logré verle una sola vez que no tuviera el cigarro encendido entre los labios. Por lo demás, era amable, muy instruido y de trato ameno; como poeta tenía felices disposiciones para pintar cuadros de costumbres del pueblo bajo de Madrid, pero era tan extraordinariamente corcienzudo y aficionado a limar sus composiciones que recuerdo haberle oído decir, cuando escribía el libreto de la zarzuela *Moreto*, que una pieza destinada a la música la había escrito 22 veces y otras tantas la había arrojado a la chimenea. Azcona había sido actor en los Teatros de la Cruz y el Príncipe, pero como tal bastante malo. Este sujeto pues, desde que apareció otra vez el cólera morbo en Madrid, había dado en la singular aprehensión de que se moriría de tal enfermedad; con tal idea, y suponiendo que los alimentos habían de dar lugar a que se viera atacado de ella, se impuso un régimen dietético tan metódico y exagerado que no tomaba ni una pequeña porción de caldo sin haber primero consultado el reloj y haberlo medido y templado con la más escrupulosa nimiedad. Así se torturó Azcona todo el tiempo que duró la influencia colérica en Madrid, pero cuando ya ésta hacía mucho tiempo que había cesado completamente, y cuando ni siquiera se hablaba de semejante enfermedad, entonces Azcona se vio atacado fuertemente de ella y murió, cosa bien singular, y que daría pie a extenderme en reflexiones que no son de este lugar". Barbieri, *Legado Barbieri*, Mss. 14.078, Biblioteca Nacional (*Documentario*).

el Teatro de la Cruz una mala situación económica<sup>106</sup>, cuando siguiendo un consejo del actor cómico V. Caltañazor, puso en escena dos parodias: una parodiaba *Lucrezia Borgia* con el título de *La Venganza de Alifonso*, y la otra *Lucía de Lamermoor* bajo el título de *El Sacristán de San Lorenzo*. "En ambas figuró Caltañazor en primer término como tenor jocoso, sorprendiendo al público, tanto como él mismo quedó sorprendido al ver el efecto prodigioso que causaron ambas óperas parodiadas, uniéndose a esto la circunstancia de que imitó con la mayor verdad al célebre tenor Moriani. Esto animó al autor de los libretos, el apreciable literato Agustín Azcona, y escribió dos zarzuelas tituladas *El Suicidio de Rosa* y *La Pradera del Canal*, en las cuales siguió causando nuestro actor iguales triunfos que sirvieron para que aquella empresa tuviera una ganancia exorbitante a fin de año, como preludio de las que más tarde había de proporcionar al teatro del Circo de Madrid otro espectáculo parecido y perfeccionado"<sup>107</sup>.

*La Venganza de Alifonso*, por tanto, se estrenó en el Teatro de la Cruz el 24 de diciembre de 1846, con el subtítulo de zarzuela en un acto, obteniendo un tremendo éxito. Cotarelo la define como "una especie de sainete, como los de Ramón de la Cruz, que imitaba en sentido burlesco las tragedias afrancesadas de su tiempo"<sup>108</sup>. Al éxito de la obra debió contribuir, no poco, el trabajo de Caltañazor.

*El sacristán de San Lorenzo*, zarzuela en tres actos estrenada en el mismo teatro el 13 de febrero de 1847, es la segunda parodia de Azcona, parodiando en este caso a *Lucia de Lamermoor*. "El extraordinario éxito que tuvo esta pieza y los grandes productos que rindió a la empresa del teatro, fueron particularmente debidos a V. Caltañazor, quien con mucha gracia, con una preciosa voz de tenor y con su manera de parodiar, o más bien copiar la manera con que cantaba *Lucia* el tenor Moriani, logró

---

<sup>106</sup> Los teatros madrileños no saldrían de su precario estado económico hasta que en 1848 se publicara el nuevo Reglamento de Teatros, que elimina las cargas benéficas (véase el Capítulo 4, párrafos sobre Reglamentación teatral decimonónica).

<sup>107</sup> Revista *La Zarzuela*, 16 de febrero de 1857, Año II.

<sup>108</sup> Cotarelo, *op. cit.*



atraer por muchos días al teatro una multitud, que frenéticamente aplaudía esta zarzuela y especialmente su aria final"<sup>109</sup>.

*El suicidio de Rosa*, zarzuela en un acto estrenada el 15 de diciembre de 1847 en el Teatro de la Cruz a beneficio de Josefa Noriega, es la tercera de dichas parodias; *La Straniera* de Bellini, *Belisario* y parte del *Il Pirata* eran las obras parodiadas en este caso, y de nuevo Caltañazor recibía un papel principal en la obra<sup>110</sup>. Este tipo de zarzuela, tuvo corta vida, ya que el género se vio atacado por "personas de gusto fino, en los periódicos más serios de la corte", y Azcona renunció a componer ninguna obra más con estas características.

**7. Zarzuela Andaluza**<sup>111</sup>, nombre utilizado para definir un tipo de zarzuela costumbrista, que merecería la pregunta de hasta qué punto no se

---

<sup>109</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid (*Documentario*).

<sup>110</sup> "Gustó mucho y con especialidad la escena sexta que decía la Noriega a la Catalina Flores de una manera notable sobre todo, hizo efecto este diálogo cuando Colasa dijo:

...aguardar con la esportilla  
hasta oír la campanilla,  
sigan las últimas órdenes  
que ha dado el Corregidor.

se armó gran algazara en el público de risas y palmadas, al comprender la alusión que encerraban estos versos a un bando de don Melchor Ordóñez, Corregidor de Madrid, por el cual se imponía que no arrojaran basuras en la calle, sino que aguardaran a que pasaran los carros de limpieza (a los que entonces habían puesto campanillas) y se les entregaran las basuras en unas espuelas que los dependientes vaciaban y como toda innovación, por buena que sea, dio mucho que hablar, de ahí la gracia de la alusión". Barbieri, *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

<sup>111</sup> Lombía envía una carta a Ventura de la Vega el 17 de septiembre de 1847 (véase la parte del Capítulo 4 dedicada a la Reglamentación teatral), y en ella aparece este interesante párrafo para el tema al que nos referimos: "...introduciendo otras fechorías de este jaez, que ahora mismo repiten como pueden en Madrid, reduciendo el T. del Instituto a teatro andaluz del peor género, e introduciendo por protagonistas siempre truhanes,

trata de una definición redundante en estos momentos iniciales en los que lo español está tan presente en el lenguaje musical y los tipos dramáticos. La denominación es adoptada con un doble sentido: por un lado sirve para denominar ciertos pastiches que mezclan elementos musicales conocidos por el público con fragmentos de música nueva, y por otra define obras de nueva creación. Durante los años cuarenta se había puesto "muy en boga el género andaluz, escenas de mujerío, guapezas de contrabandistas, amores y navajazos, con ceceo y habla macarena"<sup>112</sup>, pero es durante el otoño del 46 cuando aparece por primera vez tal definición en la obra de Hartzenbusch *La alcaldesa de Zamarramala*, que se estrenó con poca fortuna en el Teatro de la Cruz. La obra se anunció como zarzuela para que el día de su estreno se pudieran incluir algunas canciones andaluzas interpretadas por Amalia Máiquez y Salas, pero a partir de su puesta en escena, triunfó como un sainete normal, interpretado por la Noriega y Caltañazor<sup>113</sup>.

Sin embargo, será la primera obra que Oudrid<sup>114</sup> estrena en Madrid titulada *La Venta del Puerto o Juanillo el Contrabandista*, escrita sobre un

---

toreros, gente de baja ralea y remedando hasta la plaza de toros en la escena..." Barbieri, *Legado Barbieri*, Mss. 14.002 Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

<sup>112</sup> Pérez Galdós, Benito: *Los ayacuchos. Episodios nacionales*, nº 29. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

<sup>113</sup> "Fue su iniciador como libretista Eugenio Hartzenbusch, con la obra en un acto *La Alcaldesa de Zamarramala*, donde cantaron varias canciones andaluzas Amalia Máiquez - la futura esposa de Tamayo- y Francisco Salas, vestidos respectivamente de maja trianera y de contrabandista. El desacierto de tal intromisión musical fue tan patente, que rechazada la obra el día de su estreno, desde el siguiente fue acogida, sin embargo, con aplauso caluroso, por habérsela privado de la parte cantada". Subirá, *Op. cit.* p. 178.

<sup>114</sup> Oudrid nace en Badajoz el 7 de febrero de 1825. Su padre, músico militar de origen flamenco, fue su único maestro de música, y siendo apenas un muchacho, comenzó a tocar todos los instrumentos de la banda que su padre dirigía y a estudiar con mayor dedicación el piano. Llegó a Madrid en 1844, donde establece relación con Baltasar Saldoni, y comienza a dar algunos conciertos de piano y a recibir algunas clases. Entre tanto, compone algunas piezas musicales para baile, como la *Fantasía* sobre temas de la ópera *Maria de Rohan*, y una colección de canciones españolas con letra de Ramón de Valladares y Saavedra con el título de *Recreos del artista*. Posteriormente, durante el año 1846, comienza su carrera como compositor para el teatro con dicha zarzuela andaluza.

texto de Mariano Fernández<sup>115</sup>, que se estrena el 16 de enero de 1846 en el Teatro del Príncipe, la que haga triunfar el género. Actores como José M<sup>a</sup> Dardalla, o Francisco Pardo atraían la atención del público por la facilidad con la que imitaban a los gitanos y otros tipos populares del Sur de España, surgiendo incluso un teatro, según Cotarelo *de segundo orden*, el Teatro del Instituto, situado en la Calle de las Urosas, en el que existía una compañía formada por Dardalla, Pardo y Guerrero "y otros autores y actrices que hacían andaluzadas cómicas"<sup>116</sup>. Esta obra está en verso y plagada de andalucismos, que hacen hablar a Cotarelo de "dialecto andaluz". El reparto del estreno, en el que no había cantantes sino actores de declamado, es el siguiente:

*Juanillo el contrabandista:* Antonio González

*Curra, su novia, la ventera:* Mariana Chafino

*Verdugones, Sargento del Resguardo:* Pedro Sobrado

*Canina:* Mariano Fernández

*Escrófula:* J. Ramírez

*Girones, estudiante:* J. Lledó

*Centellas, Teniente de Juan:* N. Ucelay

*Mellado, contrabandista:* M. Fernández

---

<sup>115</sup> "Mariano Fernández poseía indudablemente mucha vis cómica, y precisamente por eso no necesitaba echar mano de efectos extravagantes para producir la risa de la sala. De poco sirve también que, a veces y merced a sus ocurrencias interlineadas, salvase alguna obrita de la mala muerte. Por encima de estos favores particulares hechos a escritores que tal vez no lo merecían y que seguramente no lo agradecieron, y por encima de todas las carcajadas que pudieron dar nuestros abuelos a la vista de aquellos sombreros pasados de moda y de aquellos chalecos y casaquines pintorescos que solía sacar Mariano, está el mal que éste causó al convertir en payasos los actores cómicos. Porque sin el triunfo del efectismo morcillero de Fernández no hubiera existido tampoco el de los bufos, y Rosell y Zamacois, que tenían muchísimo talento, hubiesen sido dos grandes actores cómicos en vez de dos payasos de circo". Escovar y Díaz/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1924.

<sup>116</sup> Babieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

La obra se compone de los siguientes números de música<sup>117</sup>:

<u>1º.</u> Romanza de Curra la ventera		
Allegretto	3/8	Sol menor
<u>2º.</u> Canción de Juanillo (Seguidillas manchegas)		
Allegretto brillante	3/4	Re mayor
<u>3º.</u> Coro de estudiantes (Jota)		
Allegro	3/8	Fa Mayor
<u>4º.</u> Dúo (Curra y un estudiante)		
Allegretto	3/8	Do Mayor
<u>5º.</u> Coro de estudiantes		
Allegretto	3/8	La menor
<u>6º.</u> Dúo de Curra y Juanillo		
Allegro moderato	3/8	Fa menor

---

<sup>117</sup> En el Archivo Lírico de la Sociedad de Autores de Madrid aparecen dos partituras de esta obra que no coinciden en sus números de música. Esta estructura que he definido primero, corresponde a la partitura que llega a la SGAE cuando el Archivo absorbe los fondos de Florencio Fiscowich. (Para ver la partitura remitimos al *Apéndice de partituras* de la tesis).

7º. Canción de un estudiante

Andante moderato                      3/8                      Fa Mayor

8º. Terceto (Juan, Curra y Estudiante)

Allegretto                                  3/8                      Fa Mayor

9º. Final: Tutti (Curra, Juanillo, Estudiante y coro)

Tiempo de vals                              3/8                      Do Mayor

En la otra partitura de la obra, la estructura se reduce a 7 números de música y la estructura pasa a ser la siguiente:

<u>Nº 1.</u> Canción de Curra		
	3/8	Sol menor
<u>Nº 2.</u> Manchegas de Juanillo		
	3/4	Re Mayor
<u>Nº 3.</u> Jota o Rondalla		
	3/8	M i b
		Mayor
<u>Nº 4.</u> Dúo entre la ventera y el estudiante		
	3/8	Do Mayor
<u>Nº 5.</u> Terceto de Curra, Juan y el estudiante		

	3/4	Sol Mayor	
Nº 6. Canción de Juanillo			
	3/4	M i	b
	Mayor		
Nº 7. Final. Solista y Coro			
	3/8	Re Mayor	

La diferencia estructural entre ambas obras, puede estar provocada por una adaptación para una función determinada, que hizo sufrir a la partitura original cortes en algunos números. Ninguna de ellas coincide con la supuesta estructura a la que se refiere Cotarelo, ya que éste habla de "12 números de música ligera y alegre"<sup>118</sup> -a priori parecen excesivos números en un momento en el que la forma media de las obras en un acto se sitúa en siete números-. La forma de la obra de la que habla Cotarelo es la siguiente:

- Nº 1. Romanza de Curra, la ventera
- Nº 2. Canción andaluza "Con un chicote en la boca" (Juanillo y Coro).
- Nº 3. Coro de estudiantes (jota)
- Nº 4. Dúo de Curra y el estudiante Canina.
- Nº 5. Coro de estudiantes
- Nº 11. Juan y coro de estudiantes y contrabandistas
- Nº 12. Curra, Canina, y coro general.

Esta estructuración parece ser más verosímil, ya que aunque él piense en doce números, sólo enumera siete, que coinciden con los que aparecen en las partituras del Archivo de la SGAE.

La obra, caracterizada por Cotarelo como "bastante movida aunque sin gran novedad, y bien nutrida de música"<sup>119</sup>, debió resultar monótona

---

<sup>118</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 207.

<sup>119</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 207.

por esa reiterada obsesión por el popular metro ternario<sup>120</sup> (3/8 y 3/4), que no se abandona en ninguno de los números. Depende claramente de las pequeñas obras casticistas de Soriano Fuertes que citamos en el capítulo (*Jeroma*, *La sal de Jesús*, etc.), y mantiene el ya característico trío de personajes: *Curra*, *la ventera* -protagonista femenina-, *Juanillo*, *el contrabandista*, su enamorado -protagonista masculino-, y *Canina*, un estudiante enamorado de la protagonista. Además el argumento se adereza incluyendo a un personaje cómico, un Sargento, que también está enamorado de Curra, y que persigue las huellas del contrabandista con escaso éxito<sup>121</sup>.

La orquesta que presenta consta de "dos violines, flauta, clarinetes, cornetín, trombones, fígle y bajo" en la partitura que procede del Archivo Fiscowisch y "dos violines, clarinetes, trompa, clarines, fagot, fígle, timbales y bajo, y violas -que aparecen copiadas al final de la partitura-" en la otra que aparece en el Archivo Lírico de la SGAE<sup>122</sup>. La trama argumental se desarrolla de nuevo utilizando un triángulo de personajes (*Curra*, *Juanillo* y el estudiante), tal y como veíamos en *Jeroma*, *la castañera* y en obras anteriores, y por ello, los únicos concertantes que puede llevar a cabo son dúos y tercetos.

Pasemos revisión a los números<sup>123</sup>; el primero de ellos es la presentación de la protagonista (*Curra la ventera*), que canta una canción (100 compases) ligera, en metro ternario y sol menor (aunque con una modulación en la última parte a sol mayor). El texto es el siguiente:

---

<sup>120</sup> El ritmo ternario era uno de los elementos prototípicos del lenguaje considerado como español.

<sup>121</sup> Este Sargento solo, y durante la noche sale por la ventana en busca de Curra, y a oscuras se tropieza con el estudiante Canina, que perseguía idénticos fines, y engañados, se requiebran mutuamente hasta que Curra entra con luz. Pero al mismo tiempo llama el Contrabandista, y la moza esconde, fingiendo miedo, en un arcón y en la tinaja a los dos pretendientes. Abre a su novio y le cuenta lo que pasa. Juanillo se burla a placer de ellos, les perdona y acaba la pieza con varios números corales.

<sup>122</sup> Con seguridad casi absoluta, se puede afirmar que esta es la partitura más antigua de ambas.

<sup>123</sup> Utilizaré como base la partitura de Fiscowich, aunque haré referencias a lo largo del comentario a la otra fuente.

"Dueña de esta pobre venta  
en medio de un despoblado  
denguno a mí me amedrenta  
tengo el genio atravesao  
porque en llegándose a ver  
solita y asampará  
de buena gembra tener  
muchísima caliá.  
Y si acaso algún truhán  
se me viene chuleando  
tengo yo siempre mi Juan  
que es la flor del contrabando."

En la partitura más antigua, se añade otra letra, que dice:

"Mi juaniyo no parece  
y el tiempo se va guillando  
arrastrao el que apetece  
las penas del contrabando;  
más cuando vuelve triunfante  
con su canana bordá  
y su potriyo arrogante,  
toda me pongo inflamá.  
Y si acaso algún truhán..."

Como vemos, los andalucismo son frecuentes dentro del género, siendo casi la razón única para definirlo como "andaluz"<sup>124</sup>. El número adopta la forma de las típicas canciones andaluzas a las que estaban acostumbrados los espectadores: uso del modo menor, ritmo ternario, tresillos en las cadencias, que suelen estar precedidas de una melodía

---

<sup>124</sup> La música no es andalucista, sino que lo que representa a Andalucía y el sur de España son los tipos que aparecen, el ambiente y el lenguaje, plagado de palabras andaluzas; la música, sin embargo, corresponde más a la definición de "casticista" -según la acepción de Subirá-, o hispánica, dentro de la corriente de sabor nacional que recogía elementos tonadillescos.



descendente que genera una segunda aumentada (escala menor descendente) de claro sabor andalucista, y que alcanza un reposo sobre la dominante antes de regresar a la tónica, etc. La tesitura utilizada es central (re-sol), y el número no tiene dificultades vocales (frases cortas que no exigen un gran fiato, valores rápidos, texto trabajado silábicamente, ausencia de melismas, etc.) tal y como exigiría la puesta en escena con actores de teatro declamado y no con cantantes profesionales.

El segundo número es una seguidilla manchega<sup>125</sup> en Re mayor (46 compases). El autor ha optado por una de las tonalidades preferidas para boleros y seguidillas decimonónicas, una tonalidad brillante, que proporciona una tesitura media, y que sin embargo cuando alcanza la tónica aguda no resulta opaca vocalmente. Comienza con una introducción orquestal que desarrolla en movimiento contrario entre el bajo y los violines; los violines descienden de la V a la I para terminar en la V: La-sol-fa#-mi, sol-fa#-mi-re, re-do#-mi-re-do#-si-la, mientras que el bajo realiza una subida por grados conjuntos desde I hasta V: re-mi-fa#-sol-la. Es una mezcla de bolero y fandango, y su ritmo es bastante pausado. Tras la parte instrumental que sirve de introducción (imitando los acordes de la guitarra que introducen al cantante de boleros en el repertorio popular y de salón) aparecen las dos frase iniciales: la primera de dominante a tónica (ascenso) y la segunda de tónica a dominante (descenso); sin transición instrumental, como es propio en este género, continúa la seguidilla con su parte central que modula, como es corriente, al tono de la dominante (la menor), y regresa de nuevo en la tercera frase de la región central, a la tónica inicial (Re). Tras este pequeño desarrollo, entra el coro, cantando en tercetas, que remata las manchegas con dos grupos de frases cadenciales. El texto de las seguidillas es el siguiente:

"Con el chicote en la boca  
y el sombrero hacia la oreja  
y el trabuco sobre el brazo  
y el jaco bajo las piernas.  
Gusto, regusto y gustaso  
de la gente macarena.

---

<sup>125</sup> La única diferencia que existe entre las manchegas y las seguidillas y boleros típicos del XIX, es que las manchegas se interpretaban ligeramente más rápido.

Viva Pedro de la Cambra  
desde el Ronquillo a Gerena.  
Bien por la Cambra y que el mundo  
bajo sus pies se estremesca"

Cómo se puede observar, el texto carece de forma de seguidilla; todos sus versos son octosílabos, con rima asonante entre los pares, y libres los impares. Este "defecto" métrico impide la composición de una seguidilla real.

El número siguiente, es la Jota en Fa mayor que canta la estudiantina. El número, de 64 compases, tiene una típica estructura, con alternancia entre copla a sólo y estribillo coreado. La orquesta desarrolla una introducción y acompañamiento recordando la rondalla<sup>126</sup> estudiantil. Es un número brillante, que exige del cantante una tesitura más aguda (imitando el agudo y engolado timbre de los "joteros" aragoneses). El texto, procedente del repertorio popular, dice:

"La Virgen del Pilar dice  
que no quiere ser francesa,  
que quiere ser capitana  
de la tropa aragonesa."

En este punto de desarrollo de la obra se nos han presentado ya los tres personajes: Curra, Juanillo y el estudiante, y a partir de aquí entraremos en una parte de números concertantes hasta el final. El número siguiente es un dúo entre Curra y el estudiante. De nuevo aparece el metro ternario. El dúo está escrito en fa menor, pero ofrece una peculiaridad: enlaza<sup>127</sup> tonalmente con el número siguiente, que está escrito en Fa Mayor, mediante una semicadencia en la dominante del nuevo tono (do), grado común a ambas tonalidades. Las modulaciones que

---

<sup>126</sup> Años después compone Oudrid una *Rondalla Aragonesa* (instrumental), que salvará algún que otro estreno.

<sup>127</sup> En la propia partitura, aparece al final del dúo la indicación "de golpe", es decir sin solución de continuidad se interpretará el número siguiente para resolver el acorde de dominante de Fa mayor, con el que se cierra el dúo, con el acorde de tónica (Fa), iniciándose el número siguiente con la brillante sonoridad de una cadencia perfecta.

aparecen se reducen a rápidas transiciones tonales a tonos cercanos, sin que en ningún momento se produzca la estabilización de una nueva región tonal, hasta que 20 compases antes del final del número, se produce un tránsito hacia la dominante de Fa Mayor, situándose los veinte compases en una zona inestable tonalmente. Curra y el estudiante no cantan juntos, sino que interpretan dos coplas consecutivamente. La partitura más antigua añade un personaje más, un sargento, que participa con ambos protagonistas en el número. La primera copla, la de Curra, dice lo siguiente:

"No bebas agua Juaniyc,  
que te lo ruega tu maja.  
no te ajogues, moreniyo  
que hay un sapo en la tinaja."

Y la del estudiante:

"Curriya, prenda quería,  
cuerpo gueno y resalao,  
dame pañí, por tu vía,  
que vengo mu sofocao"

Al final de las coplas, la melodía hace una especie de trino superior sobre la tónica, que le da carácter español, y que solía ser muy propio de las canciones de la época.<sup>128</sup> Tras este final, aparece la zona de tránsito tonal, que enlaza con el número siete, que es una pequeña canción del estudiante (23 compases). El metro ternario adquiere aquí carácter de vals, y el Fa mayor le proporciona esa diafanidad ligera propia de los números de opereta. En la otra partitura, este número pertenece al anterior, y no se ha constituido como número independiente. El texto, con cierto aire de trabalenguas y juego de palabras, subraya la ligereza del número:

"Yo soy un médico

---

<sup>128</sup> Carnicer, por ejemplo, en varias de sus mejores canciones (*El serení, La caramba, El poder de las mujeres, El Chairo*, etc.) utiliza este recurso al final de las frases.

y aquí en lo acuático  
estudio el método  
homehidropático."

Tras este paréntesis del estudiante, en el que hemos descansado de "lo español", aunque no del metro ternario, reaparecen los aires de jota en el número 8. El acompañamiento recuerda el carácter de rondalla, tal y como ocurría en el número 3. El número comienza en Fa mayor, pero finaliza sobre la dominante, final que le facilita el enlace con el tono principal al hacer la repetición, pero que carece de carácter conclusivo para final del número. En él, participan los tres personajes de la obra, Curra, Juanillo y el estudiante; comienza Juanillo cantando una copla, a la manera de la copla inicial de la jota, acompañado por motivos instrumentalizados que canta el estudiante sobre la vocal "o". El texto de la copla de Juan es el siguiente:

"Otro sorbo compadre.  
Por si el agua está guena  
parece una ballena  
la tinaja va a desocupar.'

Tras esta copla, Curra continúa acompañada por el coro:

"Pobrete estudiante,  
que risa señor,  
se aogará sin remedio,  
ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja,  
no podrá enamorar."

Con alguna variante, éste sería el número 6 de la partitura más antigua, que da paso al final, que en este caso corresponde al número 7.

La obra termina, como toda opereta que se precie, con un tiempo de vals, en el que cantan una copla cada uno de los protagonistas, y remata el coro para finalizar la zarzuela. El texto de la copla, que es el mismo para los tres, dice:

"Enjúguese usted el calzón  
que le va a dar un reuma  
me parece usté un pichón  
que le han quitao la pluma."

La copla termina con un acorde de dominante que sirve de puente para la entrada del coro:

"¡Viva la Curra!,  
¡viva Juaniyo!,  
por capitana lucero  
te proclama la partía"

En este número final, la otra partitura añade una parte diferente al inicio del mismo, pero el coro finaliza de igual modo.

En esta obra aparece nuevamente una forma escénica en la que abundan los dúos y coros<sup>129</sup> alternando con las romanzas de los distintos personajes. La línea de desarrollo confirma lo que hemos analizado anteriormente, apareciendo ahora, como característica propia del género, el uso de un lenguaje propiamente andalucista en el libro y sus adecuados paralelismos musicales. La obra consta de música específicamente compuesta para ella, y no es un pastiche, que era la otra posibilidad que se define también como zarzuela andaluza. Sin embargo, a pesar de estos logros y de continuar con una forma ya establecida por derecho propio dentro del género, Peña y Goñi años más tarde y con otra perspectiva histórica, dedica duras palabras a su autor: "el canto popular formaba la base fundamental, el principal ambiente, el atractivo más poderoso, la savia, el nervio, la poesía de la zarzuela. Barbieri con su *Tramoya* y su *Gloria y Peluca*, había iniciado brillantemente la intervención del género popular como elemento dramático a fin de indigenizar, si vale el verbo, nuestra ópera cómica. Pero Oudrid no llegó a comprender la diferencia considerable que existe entre un aire popular propiamente dicho y el canto popular como distintivo de nacionalidad musical. Y es que para dramatizar el canto popular, para plegar su naturaleza, su carácter virtual

---

<sup>129</sup> Los coros comienzan a tener un papel cada vez más importante.

y genuino a las necesidades de la acción dramática, para elevarlo, en una palabra, al ritmo, al calor melódico, a la vida de la música, Oudrid necesitaba un conocimiento del tecnicismo del arte que despreció voluntariamente, o un sentimiento, una emoción artística a que a su naturaleza se mostró siempre refractaria, o un ingenio y facilidad extraordinarios que nunca logró alcanzar"<sup>130</sup>.

El año siguiente, el 19 de mayo, se estrena en el mismo teatro la zarzuela andaluza en un acto *¡Es la Chachi!*, que ya se había representado fuera de Madrid. El libreto en verso es de Francisco Sánchez del Arco, y la autoría musical de la obra corresponde al maestro Soriano Fuertes (a pesar de que Cotarelo la defina como "de autor desconocido"), según consta en una partitura manuscrita de la obra que ha aparecido en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España, y según aparece en los números sueltos de la zarzuela que se han editado: las *Siguidillas Cantadas en extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia por la señorita Samaniego en la pieza en un acto titulada ¡¡Es la Chachi!!*, editadas en Madrid por Antonio Romero, y *La Curra, canción española, cantada con extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia por la señorita Samaniego en la pieza en un acto titulada ¡¡Es la Chachi!!*, también editada por Romero; en ambos números aparece claramente "MUSICA DE M. SORIANO FUERTES".

La forma dramática de esta obra en un acto es la siguiente:

<u>Nº 1º.</u> Canción			
	Seguidilla bolera	3/4	Sol Mayor
<u>Nº 2º.</u> Canción de Carolina			
	Andante	3/8	Fa menor
<u>Nº 3º.</u> Canción de Antonio.			
	Aire de Bolero	3/4	Sol menor

---

<sup>130</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 361.

<u>Nº 4º. Dúo de Antonio y Carolina</u>			
Aire de Polo	3/4	Sol menor	
<u>Nº 5. Canción de Carolina</u>			
Allegro con brío	3/8	Sol Mayor	
<u>Nº 6º. Tutti</u>			
Final	3/8	Sol mayor	

El molde formal es el mismo que el de los ejemplos anteriores: Romanzas de entrada de los personajes y dúos y tercetos, cuando no aparece el coro como es este caso. La obra cuenta solamente con tres personajes (Carolina, Antonio y Diego), manteniendo así esta característica, común también a la mayoría de las formas dramáticas en un acto que hemos enumerado. La orquesta que revela la partitura consta de viento madera (flauta, oboe, clarinetes y fagotes), viento metal (trompas, cornetines y trombones), cuerda, y percusión (solamente el apoyo de los timbales en las cadencias), lo que da una idea de la ampliación que ha experimentado la plantilla orquestal desde la obra anterior de Soriano Fuertes estrenada en 1843.

El primer número<sup>131</sup> son unas seguidillas que sirven para presentar a la protagonista. Están perfectamente construidas siguiendo la forma establecida para el resto del repertorio; comienza la orquesta, en la que tienen un papel fundamental la flauta, oboes y clarinetes, quedando el resto reducido a un mero apoyo rítmico, realizando una introducción de 16 compases, tras los cuales comienza el solo. La melodía tiene fuerza, y revela un perfecto conocimiento del género; la primera frase comienza con un salto de cuarta ascendente de la dominante hasta la tónica, que asciende a la dominante superior, para terminar la segunda frase sobre la tónica de nuevo (este diseño es el típico del repertorio, y estas dos frases actúan como frases de entonación, propias de algunos otros géneros de la música tradicional española, como la jota); tras esto, las tres frases siguientes comienzan una transición tonal hacia el relativo menor (mi),

---

<sup>131</sup> Para seguir el análisis con la partitura, remitimos al *Apéndice de partituras* de la tesis.

que debería regresar a la tónica para repetir el material inicial como cierre musical de la forma, pero en este caso, el autor ha modificado las dos frases de entonación, enriqueciéndolas tonal y armónicamente. El texto es una seguidilla perfecta; compuesta de tres estrofas, transcribiremos una a título de ejemplo:

"Del balcón de tus ojos  
dí una caída.  
No puedo levantarme  
si no me miras.  
me he levantado,  
señal de que tus ojos  
ya me han mirado".

El siguiente número es otra "canción española" tal y como aparece en la partitura reducida que publicó Antonio Romero, titulada "La Curra". La canción comienza en Fa menor, y, en la parte considerada como estribillo ("Ven lucero..."), cambia a Fa mayor; son ahora los violines los que desempeñan el papel melódico de la orquesta, apoyados por el ligero entramado del acompañamiento. Tras el calderón que pone fin a una introducción orquestal de 15 compases, comienza la melodía solista, que abunda en amplios saltos melódicos (por lo que no resulta fácil su ejecución), y que sitúa un pequeño mordente al final de cada frase, como ya vimos hacía también Oudrid en algunas melodías de *La venta del puerto*, para conseguir ese buscado "españolismo". El texto de este número dice:

"Siempre penas y más penas,  
sobresaltos y temores.  
Siempre sufriendo caenas  
que matarán mis amores.  
Ven lucero de Sevilla,  
ven a mis brazos chavó  
Que te espera tu Curriya  
y en Curriya está el amor..."



Como observamos, el léxico está aligerado del peso de los andalucismos de los que tan exagerado uso hacía Mariano Fernández en la zarzuela anterior. El número siguiente es de nuevo un Bolero, ahora cantado por Antonio. La orquesta realiza una introducción mucho más breve (sólo dos compases), y acaso ineludible, para dar comienzo a las frases de entonación, que esta vez tienen forma descendente (desde la dominante hasta la tónica); tras este descenso, los versos tercero y cuarto, que suelen aparecer después de otro interludio orquestal, continúan tras la entonación sin solución de continuidad, realizando un reposo o parada tonal sobre la subdominante (do), para terminar en la tónica. El terceto encadenado que aparece a modo de estrambote en la forma métrica de seguidilla, es puesto en música en este bolero, como si se tratase de una sección independiente que incluso cambia de tonalidad, situándose en Sol mayor. La forma, como vemos, no es la más ortodoxa dentro del repertorio, y además de producirse este cambio de estructura, Soriano Fuertes hace aparecer un melisma descendente al final del terceto, que recuerde el canto flamenco. El texto es el siguiente:

"Ya me tienes fortuna  
contigo en guerra,  
mas antes de embestirte  
llamo a tu puerta,  
porque contigo  
el modo de vencerte  
es ser tu amigo..."

Como se observa, la forma métrica es perfecta, y el cambio de estructuración melódico-armónica se debe a una decisión del autor. Estas seguidillas cuentan solamente con dos estrofas en lugar de las tres que les son propias.

El número 4 es un largo dúo entre Antonio y Carolina. Tiene aire de Polo, y es bastante ligero, en cuanto a la melodía que no tiene la gracia de los números anteriores. La calidad aumenta cuando se juntan los protagonistas, moviéndose no siempre por tercetas en movimiento directo, sino apareciendo a veces el rico movimiento contrario. Es la parte donde aparece más claramente la influencia italiana (el

acompañamiento de los violines es totalmente belliniano), y menos el espíritu español.

El siguiente número, la canción de Carolina, es un número corto para descansar del largo dúo anterior. De nuevo un ritmo ternario para una música ligera con aire de opereta. La introducción adquiere carácter de vals, y la melodía de la soprano es desenfadada y simple. El texto tampoco revela mucho "andalucismo":

"Cuando una moza de rumbo  
a un majo le hace tilín  
no sirven pa descalzarlo  
los chaflás del feegurín..."

Tras esta concesión al mundo francés, el número final recoge la melodía del número 5, cantada ahora al unísono por Carolina, Antonio y Diego para finalizar la obra. Es curioso que este tipo de vals final, de claro regusto francés, apareciera también en la obra de Oudrid (*La venta..*) De nuevo tenemos una obra con tres protagonistas principales, y con números individuales de caracterización de los personajes en distintas situaciones dramáticas, y dúos y tercetos concertantes, que enriquecen la partitura. El desarrollo orquestal es mínimo, apareciendo algún diseño contrapuntístico entre la cuerda y el viento madera (flautas y clarinetes fundamentalmente).

El 30 de noviembre del mismo año se representó también en el Teatro del Instituto, a beneficio de Joaquina Molitz, *La sal de Jesús*, zarzuela andaluza en un acto y en verso<sup>132</sup>, con letra del mismo autor y música de Mariano Soriano Fuertes<sup>133</sup>. La obra fue aprobada por "la Junta de Censura de Teatros del Reino el 13 de Diciembre de 1850"<sup>134</sup>,

---

<sup>132</sup> "Aceradísima sátira contra el italianismo musical y saturada de andalucismo, como sabemos por el libreto a falta de la música". Subirá, *op. cit.* p. 178.

<sup>133</sup> Cotarelo afirmaba que su autor era desconocido; e incluso Subirá no lo menciona.

<sup>134</sup> *Catálogo del Teatro Lírico español en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991. Vol III, p. 209.

siendo editada, según Barbieri, en 1853. Cotarelo explica que consta de cinco números musicales, pudiéndose adivinar su carácter andalucista. Ante la aparición de dos partituras manuscritas en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores (Madrid)<sup>135</sup>, podemos hacer un estudio de la forma dramática que presenta la partitura, que en realidad cuenta con seis números (aunque el número 4 sea el utilizado como número 6 para el cierre de la obra):

<b>nº1. Preludio</b>		
Andantino:		
compases 1-27	3/4	sol m
Aire de fandango:		
compases 28-166	3/4	sol m
<b>nº 2. Canción de Francisco</b>		
Allegretto:		
compases 1-42	3/4	Sol M
<b>nº 3. Canción de Elisa.</b>		
Andantino con motto:		
compases 1-54	3/4	sol m
<b>nº 4. Canción de José</b>		
Allegro:		
compases 1- 15	3/4	Sol M
Aire de fandango;		
compases 16-29	3/4	sol m
Tempo primo:		
compases 30-42	3/4	<u>transición tonal</u>

<sup>135</sup> A una de las dos partituras le faltan dos hojas, una en el número 4 y otra en el 6. La otra se encuentra completa. Cortizo Encina. *Catálogo de Teatro Lírico. Madrid, Partituras de Orquesta*. Madrid, SGAE, 1993. Ambas llevan el sello del Archivo de Florentino Fiscowich. (Véase el *Apéndice de partituras* de la tesis).

Aire de fandango:		
compases 43-71	3/4	sol m
compases 72-75	3/4	Sol M
<b>nº 5. Canción de Elisa</b>		
Allegretto:		
compases 1-31	3/8	Fa M
<b>nº. 6. Final (Canción de José)</b>		
compases 1-25	3/4	Sol M/Re M
compases del 26 al final: 'Para concluir sigue la segunda copla del aire de fandango (nº 4). 33 compases'.		

Las dos partituras que se encuentran depositadas entre los fondos de la SGAE presentan la forma expuesta anteriormente, coincidiendo plenamente en todos los números<sup>136</sup>. La orquesta que ha elegido Soriano no presenta características específicas, aumentando la proporción de instrumentos de viento metal en comparación con los que aparecían en obras anteriores<sup>137</sup>.

El prelude de la obra se divide en dos secciones que hacen referencia cada una de ellas, a un número musical que aparecerá posteriormente en la obra. La sección inicial (Andantino en 3/4; compases 1-27) comienza con un extraño acorde de dominante sobre el que se sitúa un calderón, que sirve de pórtico al inicio de la obra en el más puro estilo "donizettiano": la cuerda realiza arpegiaciones en tresillos, y el oboe eleva los arcos melódicos en sol menor, con algunas réplicas contrapuntísticas a las que se presta la flauta. Es interesante anotar que la melodía es la que aparecerá en el número 3 asignada al personaje de Elisa. A partir del

<sup>136</sup> Junto a las dos partituras ha aparecido una, manuscrita, en la que aparece: "La sal de Jesús. Canción española por Mariano Soriano Fuertes", sin embargo parece evidente que la canción no pertenece a la citada obra.

<sup>137</sup> Aparecen: flautas, oboes, clarinetes, fagotes, trompas en sol, cornetines en si b, trombones, percusión (timbales) y cuerda completa.

compás 28 y hasta el final del preludio ("aire de fandango", compases 28-166) regresamos a las formas autóctonas: el fandango -también en 3/4 que mantiene la unidad del preludio- se abre paso; la cuerda persiste en su papel de sostenedora rítmico-armónica, realizando aquí los violines segundos y las violas la función más rítmica, mientras que los contrabajos, en pizzicato, continúan con las arpegiaciones acórdicas tan típicas de esta forma. La preponderancia melódica pasa ahora a la flauta, que en algunos momentos es acompañada por el oboe; a medida que avanzamos hacia el final del número, el viento madera se suma a la flauta, para terminar en unísono brillante sobre la cuerda. Ya en el preludio se pone de manifiesto la lucha que presenta la obra entre la música italiana y la "española", tal y como afirmaba Subirá<sup>138</sup>.

El primer número musical que aparece en la obra, pertenece a Francisco (tenor). Se trata de un Fandango *Allegretto* en 3/4, en el que el carácter andaluz queda señalado no solamente por los dialectismos del texto, sino por las características musicales: así el metro ternario, el diseño rítmico del acompañamiento, asignado a la cuerda, las síncopas, las notas a contratiempo, las características de la melodía -asignada únicamente al tenor-, y, un detalle interesante, la mezcla de parte cantada y hablada (recitado medido), dentro del propio número musical. El texto del número es el siguiente:

(cantado)

*En fin he llegado a Cádiz;  
a mi proyecto  
ya doy principio,  
fija fortuna  
las ruedas a tu favor.*

(hablado)

*Lo que es el aspecto, ¡vaya!, no me desagrada.*

(cantado)

*¡Qué magnificencia y lujo!  
la moda aquí  
su rigor ejerce con demasía,  
y éste es precedente atroz.*

---

<sup>138</sup> Ver nota al pie 120.

*El lujo tan excesivo  
es un precedente atroz  
para quién va a ser marido  
si no ha de ser regañón.*

Como se puede observar, la forma estrófica es inestable, presentándose solamente un cuarteto final, con rima asonante. Este tipo de versificación, resta regularidad al fraseo de la obra, apareciendo así dos estrofas musicales desiguales. Lo más interesante es, por lo tanto, la musicación de la última estrofa, que pretende ser la repetición de la parte inicial (a-b-a'), pero presentando una forma mucho más regular, con cuatro frases de la misma longitud cada una de ellas, lo que estabiliza el final del número. Para concluir, aparece una pequeña Coda (13 compases) que redondea el fandango: de la coda, 8 compases actúan como el final de la parte vocal (que deja opción al cantante para terminar con el sol de la octava aguda o la central), y los otros 5 dan conclusión a la obra con una brillante candencia perfecta.

El segundo número musical (Nº 3), es el primer número de Elisa, que nos hace regresar al comienzo de la obra: aparece un acorde mayor de Re, sostenido con un calderón, y a continuación del mismo comienza la melodía de la solista, acompañada por el oboe, sobre un acompañamiento de la cuerda y los fagotes, en el más puro estilo "donizettiano". El metro no ha cambiado (3/4), pero sí el tempo (Ancantino con motto), y el carácter musical del número: ya hemos enfrentado la escuela italiana más ortodoxa con la española. El número aparece incluso en italiano:

*Pien di mestizia il core  
nero il pensier m'affanna.  
ignota pena stranna  
ch'aggiaccia ognora il cor.  
Non é, non é possibile  
scordar quel giorno amaro  
finche non tormi'l caro  
oggetto del mio amor.*

(hablado. "Elisa deja de cantar y dice:

-Si esto es mucho....  
-Si te incomoda...  
-¡no tal!  
-Dejemos....  
-¡Nó!, Elisa, canta.

(cantado)

*Pien di mestizia il petto  
nero il pensier m'affanna  
ignota forza stranna  
ch'aggiaccia ognora il cor.  
Non é, non é possibile  
scordar quel giorno amaro  
finche non tormi'l caro  
oggetto del mio amor.  
¡Ah! Voglia il ciel chel'anima  
di pace e amor sorrida  
e il cor adora sfida  
del fatto rio il furor .*

Como se observa por el texto, la versificación es totalmente regular, pero de nuevo aparece el texto hablado intercalado en el número, aunque esta vez no se trata de un parlato medido, como en el caso anterior. El italianismo es absoluto, y se pone de manifiesto en todos los aspectos del número: armónicos, eligiendo incluso un melancólico modo menor (sol), rítmicos con el uso repetido de tresillos en el acompañamiento de la cuerda, y melódicos, con los interminables arcos melódicos de la voz, secundados por motivos en el oboe, y la ineludible cadencia final en el más puro estilo Bel canto.

El número siguiente (Nº 4) corresponde al otro personaje de la obra, José. El número comienza con aire de Bolero, en 3/4, con la indicación de Allegro. De nuevo el autor ha elegido la tonalidad de Sol para este número del otro tenor. El texto del bolero es el siguiente:

*Fortunilla, fortuna:  
hazme el favor*

*de que acuda al reclamo  
mi rui señor,*

*que si le gusta,  
es preciso que Elisa  
al canto acuda.*

Está claro que se trata de una estrofa de seguidilla (7-, 5a, 7-, 5a; 5b, 7-, 5b<sup>139</sup>), con la particularidad de que el último terceto no mantiene la rima del cuarteto de seguidilla anterior<sup>140</sup>. El fraseo de la melodía no es regular, pero mantiene el sabor español, con el acompañamiento típico de bolero asignado a la cuerda, y la melodía plagada de floreos inferiores a distancia de semitono, e incluso la "española" segunda aumentada (compás 12, sib-do#). Tras este fragmento, llegamos a una parte del número en el que aparece: "aire de fandango", y que recupera el fandango que había aparecido en la introducción de la obra. Lo más interesante del pasaje es el acompañamiento instrumental: los diseños en semicorcheas de la cuerda aguda (violines primeros), los diseños en corcheas del contrabajo (que realiza el bajo típico de fandango), los contrapuntos en oboes, clarinetes y posteriormente flautas, etc. La voz, sin embargo, realiza una declamación sobre la cuerda de dominante (re), sin tratar de imitar la melodía de fandango, o los requiebros flamencos. El texto es el siguiente:

*En el medio de esta sala  
he de formar una fuente  
con las costillas de un guapo  
y la sangre de un valiente.*

---

<sup>139</sup> Se trata del número de sílabas de cada verso, y su rima. (el guión quiere significar rima libre).

<sup>140</sup> En el cuarteto, riman los versos de cinco con rima consonante en "-or", y en el terceto, por el contrario, riman también los versos de cinco como es propio, pero en "-uda".



Estrofa propia de la versificación popular española: versos octosílabos, que dejando libres los impares, riman en asonante en los pares, (en este caso el autor ha buscado rima consonante). En la segunda sección del fandango, el cantante busca retorcer la línea melódica, parece incluso modular momentáneamente a Si b (compases 36-37), para regresar a la dominante, sobre la que finaliza (esta dominante está apoyada por toda la orquesta). De nuevo regresamos al mundo del bolero, con la melodía inicial (a-b-a), y un nuevo texto:

*Ya lo siento acercarse  
como la hembra;  
cuando el pájaro, canta  
viene y se acerca.*

*Y no hay escape  
siendo el canto señuelo  
de los amantes.*

Vemos de nuevo una estrofa de seguidilla, en la que el terceto encadenado cambia la rima. Tras esto, reaparece el fandango:

*Si a Dios le falta poder  
para sostener el mundo,  
no tiene más que llamarme  
que en poder, soy sin segundo.  
El que quiera ver un majo,  
que se venga por acá,  
pero venga preparado  
para ir a la eternidad.*

Este fandango, más largo como se aprecia por la estrofa, presenta la dualidad melódica que manifestaba anteriormente: una primera parte muy declamada sobre la dominante, y una segunda más trabajada, donde la melodía es más propia de fandango. El número termina con una coda de 4 compases, donde la orquesta apoya la larga tónica del solista con un motivo ascendente en semicorcheas en unísono en toda la cuerda, que sirve para afirmar la cadencia perfecta. Esta coda, presente en los

números españoles de la obra, vendría a significar la réplica a la cadencia de la música italiana, y, con ello, la creación de un final español para una música también española. Este Bolero con dos aires de fandangos es necesario interrelacionarlo con la forma de Bolera intermediada que tan en boga estaba a principios del siglo XIX: se trata de una forma de Bolero, en el que se introduce una canción o un aire popular<sup>141</sup>; este bolero presenta la particularidad de incluir dos aires de fandango, siguiendo este modelo, lo que reafirma la teoría de utilización de formas autóctonas de la música española, que rápidamente serían reconocidas por el público, ya que este tipo de repertorio constituye su "literatura musical"<sup>142</sup>.

El siguiente número es de nuevo un número de Elisa (Nº 5). Aparece esta vez el 3/8, con la indicación de *Allegretto*. Se trata de una tirana (la protagonista femenina ha abandonado la música italiana para pasarse al más puro estilo español). El texto del número es el siguiente:

*Un navío, dos navíos  
tres navíos por la mar.  
Si hubiera cuatro navíos  
habría más que contar.*

\*

*Cuatro torres no son cinco,  
cinco torres no son seis  
ni seis torres serán siete,  
ni quince y dos serán diez.*

---

<sup>141</sup> Cortizo, Encina: "Estudio analítico del repertorio bolero de principios del siglo XIX". *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1992 (en prensa).

<sup>142</sup> Las boleras intermediadas de Moretti (*Bolera de la Bola*, *Bolera del Sonsonete*, *Bolera de las Habas verdes* y *Bolera atiranada*), publicadas por Wirmbs, escritas para voz, piano y guitarra, constituyeron una parte fundamental del repertorio de principios de siglo. Cortizo, Encina, "Estudio analítico del repertorio bolero de principios del siglo XIX". *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1992 (en prensa).

Lo más curioso de esta tirana, es que entre ambas coplas (\*) aparecen algunos versos cantados y de nuevo una parte hablada:

*(\*)Oiga usted, el señor del futraque  
que se viene aquí dando charol.  
Ya sabemos que habrá visitado  
las ermitas del Peñascaró.*

(hablado)

-¡Olé!, ¡con olé!, de fijo, hermano mío, me pierdo...

Estos versos, salen fuera del ambiente de la tirana, pero ofrecen variedad escénica, y probablemente fueran un buen recurso para dirigir la atención del público hacia otra parte de la escena, que no estaba protagonizada por Elisa. El poema "Un navío, dos navíos..." sirviendo como texto para tiranas es propio de nuestra música española desde el siglo XVIII<sup>143</sup>, haciendo aún más fuerte, si cabe, la relación de estas obritas escénicas con todo nuestro pasado histórico anterior.

La obra termina con la vuelta al punto de clímax de la obra: el bolero intermediado con el fandango del número 4. José comienza el bolero, ahora con un texto nuevo:

*Parar fin y remate,  
mocitos buenos,  
el ruido me hace falta  
de los jaleos.*

*Juntad las palmas  
y en el son de fandango  
quien quiera aplauda.*

---

<sup>143</sup> El propio José Melchor Gomis tiene una tirana titulada "Un navío, dos navíos". (Confer: Alonso, Celsa. *Canción y sociedad en la España del siglo XIX*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Oviedo, 1993).

Y desde aquí debe volver al número 4 para terminar la obra con el fandango, el mismo con el que había comenzado al aparecer citado en la introducción.

En esta obra el andalucismo responde no a una característica del texto, sino a la propia naturaleza de la música. Las formas propias inundan la partitura, que las enfrenta a la música de la escuela italiana, saliendo vencedoras del encuentro.

**8. ZARZUELA** aparece como única definición para obritas cortas, en un acto, que aparecen en los escenarios madrileños desde el año 47 hasta los estrenos en el 49 de *Colegialas y Soldados* y *El Duende*. Estas zarzuelas<sup>144</sup> son las siguientes:

- 1 - *La Pradera del canal*, zarzuela en un acto de Agustín Azcona, puesta en música, por Cepeda, Oudrid y Sebastián Iradier. Estrenada en el Teatro de la Cruz el 11 de marzo de 1847.
- 2 - *Una tarde de toros*, zarzuela en un acto, original de Juan de Alba. Estrenada el 2 de diciembre de 1847 en el Teatro de Variedades.
- 3 - *La Nochebuena*, zarzuela en un acto. Estrenada en el Teatro del Instituto, el 24 de diciembre de 1847.
- 4 - *El turrón de nochebuena*, zarzuela en un acto y en verso, original de Juan de Alba con música de Cristóbal Oudrid. Estrenada el 24 de diciembre de 1847 en el Teatro de Variedades.
- 5 - *Los pícaros castigados o la fiesta del cortijo*, zarzuela en un acto, original de Mariano Fernández, con música nueva y en parte arreglada de Oudrid, con la colaboración para uno de los números de Ignacio Ovejero. Estrenada en el Teatro del Príncipe el 24 de diciembre de 1848.
- 6 - *El ensayo de una ópera*, zarzuela en un acto, original de Juan del Peral, con música de Oudrid y colaboración de

---

<sup>144</sup> Veremos estas zarzuelas en el capítulo siguiente (Capítulo 6).

Hernando. Estrenada el 24 de diciembre de 1848 en el Teatro del Instituto.

7 - *Palo de ciego*, zarzuela en un acto, original de Juan del Peral, con música de Rafael Hernando. Estrenada el 15 de febrero de 1849 en el Teatro del Instituto.

8 - *Misterios de Bastidores*, zarzuela en un acto, original de Francisco de Paula Montemar, con música de C. Oudrid. Estrenada el 16 de marzo de 1849 en el Teatro del Instituto.

## 2. SIGNIFICADO GENÉRICO DEL VOCABLO ZARZUELA EN EL CONTEXTO ESCÉNICO MADRILEÑO DEL AÑO COMICO 1848

Con el establecimiento definitivo de la palabra **ZARZUELA**, podemos definir lo que significaba exactamente este vocablo para los autores, durante las temporadas de 1848 y 1849, y antes de que Hernando estrenara las obras consideradas como modelos de la nueva zarzuela:

Zarzuela es toda obra escénica en lengua castellana cuya forma dramática consta de un acto formado de números musicales no demasiado extensos (entre cinco y ocho números), que alterna diálogos hablados, en los que la acción avanza, con números musicales, que desarrollan las explosiones sentimentales de los personajes y se integran con naturalidad de el discurso dramático, e incluso lo completan.

De todo el repertorio anterior, se pueden extraer las siguientes características:

1. Forma establecida en un solo acto y entre cinco y ocho números musicales.
2. Molde formal tripartito: **Presentación**, en la que suele comenzar un Coro general y en la que se presentan los

personajes; **nudo**, parte central en la que aparece el clímax dramático representado por concertantes (dúos y tríos normalmente); y el **desenlace**, donde reaparece normalmente otro Coro o incluso un tutti en las obras más completas como cumbre final de la obra.

3. Coherencia dramática exigida por el argumento teatral, naciendo con ello un nuevo teatro musical que huye del pastiche italo-francés.
4. Utilización de tramas dramáticas donde aparecen sólo tres personajes principales.
5. Desarrollo de un lenguaje musical de clara tendencia populista, en el que el pueblo se encuentra reflejado musicalmente, tanto en el tipo de forma que se utiliza, como en la clase de recursos musicales elegidos.
6. Amplio uso de las Canciones Andaluzas, Seguidillas, Boleros, Tiranas, Fandangos, Cachuchas, Polos, etc, que constituían el lenguaje popular, aunque desde su inclusión en las primeras colecciones de canciones que se publican a lo largo del siglo (*Colección de cantos populares españoles* de Narciso Paz, *Cancionero* de Eduardo Ocón, etc) todas estas formas han sufrido una estilización y han adquirido una forma fija tanto melódica, como armónicamente.
6. Este tipo de elementos del lenguaje musical popular, que habían aparecido ya en la tonadilla, se introducen dentro de un molde formal que podría ser definido como europeo, aunque de clara influencia francesa (Opera-cómica).
7. Fuerte caracterización musical de los personajes, llegando en algunos casos a la aguda caricatura.
8. Dicha caracterización justifica la integración de la música en la obra, dándole carácter de necesidad.

9. Clasificación de los personajes con una óptica maniquea, lo que obliga al espectador a tomar partido a favor de algunos de ellos, y lo sitúa enfrente de otros.
10. Defensa de valores tradicionales, como nacionalismo, patriotismo, sacrificios, propios de la naciente burguesía decimonónica, pero a la vez capaces de enfervorizar también a las clases urbanas.

### 3. CATALOGO DE ESTRENOS EN MADRID: 1832-1847.

#### 1. *Los enredos de un curioso.*

"Melodrama original en dos actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de M<sup>a</sup> Cristina a la Augusta presencia de S.S. M.M. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina Nuestra Señora, Nuestra Excelsa Protectora, y del nacimiento de la Serma. Sra. Infanta Doña M<sup>a</sup> Luisa Fernanda. Compuesto por D. Félix Enciso Castrillón, Profesor de Literatura castellana en el mismo Real Establecimiento". [Madrid, Imp. de Repullés, 1832.]

[La escena en una villa de la Mancha]

[Biblioteca Nacional de Madrid]

T/9.047

T/12.396

T/24.630]

Puesto en música por Carnicer, Albéniz, Saldoni y Piermarini.

Estrenada en el T. del Instituto en febrero de 1832.

#### 2. *El rapto.*

Opera española en dos actos, original de Mariano José de Larra.

Puesta en música por Tomás Genovés.

Estrenada el 16 de junio de 1832 en el T. de la Cruz.

#### 3. *El novio y el concierto.*

Comedia-zarzuela en un acto, original de Manuel Bretón de los  
Herreros. [Madrid, Imp. de Yenes, 1839]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/7.441, nº 5

T/ 11.960

T/1987]

Puesta en música por Basilio Basili.

Estrenada el 22 de marzo de 1839 en el Teatro del Príncipe.

**4. *El contrabandista.***

Opera española en 3 actos, original de Rodríguez Rubí.

Puesta en música por Basilio Basili.

Estrenada el 20 de abril de 1841 en el Teatro del Circo.

**5. *El Ventorrillo de Crespo.***

Zarzuela nueva en 1 acto, original de Rodríguez Rubí.

Puesta en música por Basilio Basili.

Estrenada el 15 de agosto de 1841 en el T. del Circo.

**6. *La zarzuela interrumpida o lo que fuere sonará.***

Zarzuela original de L. González Bravo.

Puesta en música por Saldoni y Carnicer.

Estrenada el 24 de diciembre de 1841 en el T. de la Cruz.

**7. *La Pastora del Manzanares.***

Zarzuela en dos actos, original de Basilio Sebastián Castellanos.

[Madrid, Imp. calle del Barco, 1842]

[La acción dura 5 horas, pasa en la pradera del río Manzanares,  
frente a la ermita de San Isidro]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/23.173]

Puesta en música por los maestros D. José Sobejano (padre e hijo),  
Florencio de la Hoz y Mariano Soriano Fuertes.

Estrenada el 24 de diciembre de 1842 en el Teatro del Instituto.

**8. *Los solitarios.***



Comedia-zarzuela en un acto, original de Manuel Bretón de los  
Herreros. [Madrid, Imp. de Repullés, 1843]

[La escena en un cortijo en las inmediaciones de Sevilla]

[Biblioteca Nacional de Madrid]

T/7.455, nº 2

T/1.998

T/54.883]

Puesta en música por Basilio Basili.

Estrenada el 9 de enero de 1843 en el T. del Príncipe.

**9. *Geroma, la castañera.***

Tonadilla andaluza en un acto, original de Mariano Fernández.

[Representada en el Teatro del Príncipe con general aplauso y  
dedicada a la distinguida actriz Doña Matilde Díez de Romea...

Madrid, Boix, 1844.]

[La acción en un barrio bajo de Madrid]

[Biblioteca Nacional de Madrid]

Ti/2, v. 16

T/24.943

T/74.06, nº 21]

Puesta en música por Mariano Soriano Fuertes.

Estrenada el 3 de abril de 1843 en el T. del Príncipe.

Archivo Lírico SGAE

**10. *El mesón en nochebuena.***

Zarzuela en 1 acto.

Puesta en música por Sebastián Iradier.

Estrenada el 24 de diciembre de 1843 en el T. de la Cruz.

**11. *El Diablo predicador.***

Opera semi-seria en 3 actos, original de Ventura de la Vega.

[Imitación de la comedia antigua española del mismo título. Madrid,  
Est. tip. de don F. de P. Mellado, 1846.]

[La acción en Luca, en el siglo XVII]

[Biblioteca Nacional de Madrid]

T/10.549

T/23.129

T/23.205]

Puesta en música por Basilio Basili.

Estrenada el 4 de marzo de 1846 en el T. de la Cruz.

**12. *El sacristán de San Lorenzo.***

Zarzuela parodia en 3 cuadros, original de Agustín Azcona. [Madrid, Imprenta Nacional, 1847]

[En la última hoja: Esta zarzuela está arreglada a la partición de la ópera de *Donizetti Lucia di Lammermoor*]

[La acción transcurre en Madrid año de 1808]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/21.010]

Estrenada el 13 de febrero de 1847 en el T. de la Cruz.

**13. *La pradera del Canal.***

Zarzuela en 1 acto, original de Azcona. [Madrid, Imprenta Nacional, 1847]

[La acción se supone en el año 184...]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/14.777

T/21.009

T/23.113

Ti/260, v. 15]

Puesta en música por Iradier, Oudrid y Cepeda.

[En la última hoja aparece la siguiente nota: El coro "Echa vino, corra el vaso", la canción "Cuatro dedos el capote", la Jota aragonesa, la canción "Un repique y un redoble"; y el terceto "¡San Antonio! ¿Qué te pasa?", son música del maestro Sebastián Iradier. Las boleras "Unas uñas de un micho" y la "Cachucha amatracada" que se baila entre la primera y la segunda copla de la jota son música del maestro D. Cristóbal Oudrid. La sinfonía característica española es obra del maestro D. Luis de Cepeda.]

Estrenada el 4 de marzo de 1847 en el T. de la Cruz.

**14. *¡¡Es la Chachi!!!***

Zarzuela andaluza en un acto, original de Francisco Sánchez del Arco. [Cádiz, Imprenta Librería y Litografía de la Revista Médica a cargo de D. Vicente Caruana, 1845.]

[Dedicada a D. Antonio Aragonés]

[Acción: Mairena en uno de los días de feria]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/20.460]

Puesta en música por M. Soriano Fuertes.

Estrenada el 19 de mayo de 1847 en el T. del Instituto. [Representose en el T. del Balón el día 2 de septiembre de 1845, y en el del Tacón, en La Habana el día 4 de agosto del mismo año]

Archivo Lírico SGAE

**15. *La sal de Jesús.***

Zarzuela andaluza en 1 acto, original de F. Sánchez del Arco. [Cádiz, Imprenta, Librería, y Litografía de la Revista Médica a cargo de D. Vicente Caruana, 1847.]

[Dedicada a don Adolfo de Castro]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/21.075]

Puesta en música por M. Soriano Fuertes.

Estrenada el 30 de noviembre de 1847 en el T. del Instituto.

**16. *Una tarde de toros***

Zarzuela en 1 acto, original de Juan de Alba [Madrid, Imp. de D. L. V. Cordón, 1848]

[T/13.239

Ti/10; v. 5

M/77<sup>1</sup>]

Estrenada el 2 de diciembre de 1847 en el T. de Variedades.

**17. *El suicidio de Rosa.***

Zarzuela parodia en 1 acto, original de Agustín Azcona.[Madrid, Imprenta Nacional, 1847.]

[Según la advertencia final de esta zarzuela corresponde a diversos fragmentos de las óperas italianas *La Straniera*, *Il pirata* y *Belisario*]

[La acción se supone en el año 184...]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/1.219

T/23.115

Ti/260, v.15

T/10.219]

Estrenada el 15 de diciembre de 1847 en el T. de la Cruz.

**18. *La Venganza de Alifonso.***

Zarzuela parodia en 1 acto, original de Agustín Azcona. [Madrid, Imprenta Nacional, 1847.]

[En la última hoja "Esta zarzuela está arreglada a varias piezas de la partición de *Lucrezia Borgia*, ópera de Donizetti"].

[La acción se supone en Madrid, año de 1800.]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/8.321

T/23.116

Ti/260, v. 15]

Estrenada el 24 de diciembre de 1847 en el T. de la Cruz.

**19. *La Nochebuena***

Zarzuela en un acto, original y en verso por Mariano Pina. [Madrid, Est. tip. de D. A. Vicente, 1848]

[La escena en Madrid]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/2.395

Ti/260, v.3

T/23.111.]

Estrenada el 24 de diciembre de 1847 en el T. del Instituto.

**20. *El turrón de Nochebuena.***

Zarzuela en 1 acto, original de Juan de Alba. [Madrid, Imp. de J. González y A. Vicente, 1847]

[Dedicada a la primera actriz Josefa Rizo]

[La acción en Madrid]

[Biblioteca Nacional de Madrid

T/11.258

T/23.114

Ti/260, v.5]

Puesta en música por Cristóbal Oudrid.

Estrenada el 24 de diciembre de 1847 en el T. de Variedades.

**21. *La Venta de Puerto o Juanillo el Contrabandista***

Zarzuela en 1 acto, original de Mariano Fernández [Madrid, Lalama, 1853]

Puesta en música por Cristóbal Oudrid.

Estrenada el 16 de enero de 1848 [1847] en el T. del Príncipe

Archivo Lírico SGAE

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA**  
**Departamento Arte III (Contemporáneo)**

**LA RESTAURACION  
DE LA ZARZUELA EN  
EL MADRID DEL XIX  
(1832-1856)**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR**  
**M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO RODRIGUEZ**  
**DIRIGIDA POR EL DOCTOR EMILIO CASARES**  
**RODICIO**

**VOLUMEN II**  
**MADRID, 1993**

## CAPITULO 5

# LA TEMPORADA TEATRAL 1848-1849

### 1. Zarzuelas en un acto de principios de la temporada

Como hemos expuesto anteriormente, el término zarzuela surge ya definitivamente establecido como definición formal del género, en la temporada teatral de 1848. A partir del inmenso éxito alcanzado con el estreno de la zarzuela de Azcona *La venganza de Alifonso*, dice Barbieri que "se dio un gran paso entre los muchos y multiplicados esfuerzos que se hacían por introducir en el gusto del público las palabras españolas cantadas. Esta zarzuela (*La venganza...*) dio motivo a las tremendas disputas que Salas, Gaztambide y yo sosteníamos todas las noches en el Café del Príncipe, en las que defendíamos la música con palabras españolas"<sup>1</sup>.

Estas tertulias en cafés y liceos, permitidas tras la muerte de Fernando VII, donde Barbieri participaba con Salas y Gaztambide, constituían un revulsivo intelectual para la sociedad madrileña, permitiendo adquirir a las artes y las letras un desarrollo y una vida desconocidos hasta entonces. Las reuniones, hasta esa fecha prohibidas, comienzan a desarrollarse por toda la Villa y Corte, y el furor literario y artístico, mezclado con la crítica política y la charla social, constituyen un motivo incesante de reunión en los múltiples cafés madrileños. El Café más frecuentado por los intelectuales de corte liberal, que aspiraban a reformar y regenerar el gusto artístico español, era el del Príncipe. Dice Mesoneros:

"De todos los cafés existentes en Madrid por los años 1830 y 31, el más destartado, sombrío y solitario era sin duda alguna, el que situado en la planta baja de la casita contigua al Teatro del

---

<sup>1</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional, (véase *Documentario de la Tesis*).

Príncipe se pavoneaba con el mismo título, aunque entonces no tenía siquiera comunicación con el coliseo. Esta salita, pues, de escasa superficie, estrecha y desigual (que es la misma que hoy se halla ocupada por la contaduría del T. Español), estaba a la sazón, en su calidad de café, destituída de todo adorno de lujo y aún de comodidad.

Una docena de mesas de pino pintadas de color de chocolate con unas cuantas sillas de Vitoria formaban su principal mobiliario; el resto lo completaba una lámpara de candilones pendientes del techo, y en las paredes hasta media docena de los entonces apellidados *quinquets*, del nombre de su inventor, cerrando el local unas sencillas puertas vidrieras con su ventilador de hojalata en la parte superior. En el fondo de la salita, y aprovechando el hueco de la escalera, se hallaba colocado el mezquino aparador y a su inmediación había dos mesas con su correspondiente dotación de sillas vitorianas. Estas dos mesitas eran las únicas ordinariamente ocupadas por unos cuantos comensales, personas de cierta gravedad, antiguos diplomáticos en su mayor parte, y eran los señores Cuadra, Arriaza, Onís, Aguilar, Pereya, Dehesa y Carnerero, los cuales, por costumbre inveterada, venían todas las noches a tomar su taza de café o su jícara de chocolate, que se hacían servir a la mano desde el contiguo aparador, sin tomar para nada en cuenta la mezquindad y suciedad de los trebejos de cristal o de loza en que aquellos reconfortantes les eran administrados. El resto de la sala permanecía completamente desierto y alumbrado tíbicamente por la tétrica luz de los candilones, el empolvado pavimento de baldosa de la Ribera, en cuyos intersticios crecía la hierba, que acudían ganosos a *pastar* los ratones y correderas con la misma franqueza que si fueran ganado de la Mesta en prado comunal.

¿Quién había de decir que andando el tiempo y verificadas la transformaciones políticas aquella modesta reunión, reforzada por nuevos ingenios tan valiosos como Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Roca de Togores, Campoamor, Rubí, Lafuente, Tassara, Bermúdez de Castro, Ros de Olano, los hermanos Asquerino, Vería, Enrique Gil y Cayetano Cortés,



sería también favorecida con la presencia de los encumbrados políticos Caballero, Olózaga, González Bravo, Sartorius, Pacheco, Pérez Hernández (D. Joaquín), Bravo Murillo, Moreno López y Donoso Cortés, y que llegaría un día o una noche en que el autor aplaudido, el artista premiado, el fogoso tribuno, el periodista audaz, no se darían por satisfechos si no venían a depositar sus laureles en aquel oscuro recinto y a recibir en él la confirmación o el visto bueno de sus triunfos literarios o artísticos, periodísticos, o parlamentarios, y que hasta el ministro cesante, o dimisionario, al abandonar la dorada poltrona, tornaría muy satisfecho a ocupar su acostumbrada silla en un rincón de El Parnasillo?

Y, sin embargo, todo esto sucedió, reconcentrándose en aquellas estrechas paredes lo más vital de nuestra sociedad, hasta que, rebasando sus límites, partió de ellas el rayo luminoso que había de cambiar la faz de nuestra vida intelectual por completo. De allí, de aquel angosto tugurio, salió la renovación o el renacimiento de nuestro teatro moderno; de allí surgieron el importantísimo Ateneo Científico, de allí el brillante Liceo Artístico, el Instituto y otras varias agrupaciones literarias"<sup>2</sup>.

Respecto a la formación del Liceo, el eje de la intelectualidad romántica, Matilde Muñoz comenta cómo:

"Una especie de fermentación artística ganaba la ciudad. La brillante pléyade de escritores románticos: Espronceda, Ventura de la Vega, Larra, Esquivel, Olona, agrupaban sus testas soberbias, coronadas por las toscas mesas del Café del Príncipe, lugar infecto, destartalado y sombrío, entre cuyas losas crecía la hierba y al que daba moribunda luz una lámpara de candilones. En este cenáculo, tan frecuentado por los genios de la escena política y la poesía como por las cucarachas y ratones que deambulaban libremente, nacieron no solamente el Ateneo Científico y Literario, sino el célebre Liceo artística y Literario, protegido por el Duque de Osuna y en el cual

---

<sup>2</sup> Mesonero Romanos, Ramón: *Memorias de un setentón*, Madrid.

actuaron cantantes de fama europeos como la Viardot -hija, como la Malibrán, de Manuel García- y archifamoso Rubini.

En aquella sórdida ciudad, la creación del Liceo Artístico y Literario pareció una viva luz en las tinieblas. Desde los bancos pintados de color de chocolate del Café del Príncipe se habían dibujado los perfiles de este Liceo en la mente entusiasta de un hombre de buena voluntad. Era éste José Fernández de la Vega, amateur distinguido, que tuvo la idea de fundar una reunión de literatos y artistas a la manera de las que en París se prendían en las románticas altura de las casas bohemias del *Quay Malaquais*. Para que el símil fuera más exacto, Fernández de la Vega comenzó las reuniones del Liceo en su propia casa, situada en la vieja calle de la Gorguera.

Tanto éxito obtuvo en sus principios aquel parnaso, que se trató allí de formar una sociedad por suscripción de "veinte reales mensuales". Fue ascendiendo el Liceo en importancia y entusiasmo. Ya en su local de la calle de Atocha, cuando las sesiones de arte y de poesía se celebraban en un salón de gran empaque, con sus cornucopias, sus consolas bien pertrechadas de candelabros lucientes, su estado y sus pesadas cortinas de terciopelo rojo galoneadas de oro, la inquieta reina María Cristina, que se aburría solemnemente en la vida palaciega, protegió a la entidad de muy gentil manera. Concedió la cruz de Carlos III a su fundador y regaló para el salón principal una copia de un lienzo de Corregio, debida, -según ella misma afirmó- a su regio pincel.

Pero el esplendor sumo del Liceo se alcanzó cuando los duques de Villahermosa lo trasladaron a su palacio. Allí, en los salones decorados y alumbrados ricamente, se celebraron los inolvidables "jueves del Liceo", que eran un ir y venir de románticos fraques azules, leontinas doradas, tupés rizados, "moscas" y perillas, bigotes caídos, -según la moda-, sobre las bocas, en las que había ese rictus amargo y escéptico que era la máscara del romanticismo. Las damas se agrupaban en los salones, llenas de plumas y ricillos ostentando los bustos clásicos, los elásticos talles, las crenolines, toda aquella gracia un poco lánguida de cisnes o de azucenas, que ellas reforzaban

bebiendo ávidamente vinagre y marcando sentimentalmente el círculo negro y turbador de las hondas ojeras.

Asistían allí Zorrilla, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Espronceda, Rubí, Hartzenbusch, Campoamor, el duque de Rivas, y entre ellos, ya departiendo con su altiva belleza ardiente, fragante y jugosa como un fruto del trópico, ya sonriendo en discretos silencios con la fragilidad lilial de su belleza delicada, las dos poetisas consagradas la una a gemir de desesperada pasión, la otra a suspirar de ideal amor, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado.

Cuando los reyes se dignaban a asistir a estas reuniones, rodeaban el real estrado los pintores de cámara López y Madrazo, el fogoso Esquivel y Villaamil y las pintoras Weis y Menchaca, primorosas animadoras en el lienzo de frutos y de flores"<sup>3</sup>.

Estas reuniones de intelectuales revitalizan todas las artes y por supuesto la música, apareciendo cada vez con más fuerza la necesidad de un arte lírico en castellano que respondiese a los postulados nacionales del romanticismo. A partir de los estrenos de las zarzuelas andaluzas, el término zarzuela se utiliza ya sin interrupción, para calificar este tipo de obras cortas en un solo acto que se representan en Madrid durante la temporada del 48 y la temporada siguiente; sin embargo, aún durante esta temporada del 48 las obras estrenadas no tienen una forma dramática evolucionada. "El decenio 1841-50 marca, si no una predilección, cuando menos una afición por zarzuelas, siempre de reducidas proporciones y de pretensiones no menos reducidas"<sup>4</sup>. Tendremos que esperar al año 49 para llegar a una forma dramática de zarzuela de mayores pretensiones.

La primera obra de la nueva temporada, estrenada el 24 de diciembre de 1848 en el Teatro del Instituto, es la zarzuela *La Nochebuena*, cuyo texto es de Mariano Pina<sup>5</sup>; no es una zarzuela real sino un "pastiche" de

---

<sup>3</sup> Muñoz, Matilde: "Pequeña historia del Teatro Real". Revista de Variedades *¿Se acabó el teatro?*, Madrid, 1936, p. 5.

<sup>4</sup> Subirá, José. *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 176.

<sup>5</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1991.

canciones y bailes ya conocidos<sup>6</sup>, género que comenzará a desaparecer de los escenarios desde el momento en que la zarzuela vaya adquiriendo un mayor desarrollo dramático, pero que entonces era usual. Esta tendencia, condujo, según apuntaba Subirá, "a despertar las aficiones por una música nacional, tras una lógica decadencia del rossinismo, que se desinflaba cada año"<sup>7</sup>.

Tras este estreno, tiene lugar la presentación de otra obrita en un acto en el Teatro de Variedades titulada *Un tarde de toros*. La obra, con texto de Juan de Alba<sup>8</sup> incluía varios números musicales, entre los que destaca un Coro de majos y majas con guitarra, una jota y una canción torera como final; la obra tiene solamente tres personajes principales, lo que es una de las características comunes en este tipo de obras primitivas, y mantiene el populismo como base unificadora de los números musicales que utiliza.

---

<sup>6</sup> Este género tipo pastiche con poca coherencia, aparece ya con la primera obra, *Los enredos de un curioso*, perpetuando una tradición de nuestro teatro lírico, que gustaba de introducir canciones sueltas en las mismas comedias, y en los intermedios, y, continuada con las zarzuelas parodia (*La venganza de Alifonso*, *El suicidio de Rosa*, etc). Dicha costumbre finalizará cuando por fin la coherencia vaya ganando la batalla al muestrario de formas individuales sin sentido de unidad.

<sup>7</sup> Subirá, José. *Op. cit.* p. 176.

<sup>8</sup> "Juan de Alba cuenta en su repertorio obras tan estimables como sus dramas originales y en verso, titulados *El conde de Montecristo*, tomado de la novela de Dumas; *Justicia aragonesa*, *Bandera blanca*, *Escenas del siglo de las luces*, *Los pecados de los padres*, *Los mártires de Polonia*, y la pieza dramática en un acto *Don Juan de Austria* y *La máscara del crimen o Curro el arrendador*, y el drama de costumbres, representado en Julio de 1875, que titula *Contra soberbia humildad*, y que también tiene un acto. A ellos hay que agregar las preciosas comedias: *A Zaragoza por locos* y su segunda parte *Los órganos de Móstoles*, *El diablo está en todas partes*, *Madrid, a vista de pájaro*, *Los pretendientes del día*, y las piezas *Don Juan Trapisonada o el demonio en una casa*, *La astucia rompe cerrojos*, y las zarzuelas en un acto *El turrón de Nochebuena*, *Una tarde de tuna* y *La toma de Tetuán*." Escovar y Díez/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924.

La siguiente obra que se estrena bajo la denominación de zarzuela carecía sin embargo de coherencia dramática entre los números musicales y la acción dramática; se trata de la zarzuela *El turrón de Nochebuena*, que pone en música Cristóbal Oudrid sobre un texto de Juan de Alba y se estrena el 24 de diciembre en el T. de Variedades, (parece que desde el estreno de *Jeroma, la castañera* de Mariano Ferrández y Mariano Soriano Fuertes, se solía incluir una zarzuelita nueva en las funciones largas de la tarde de Nochebuena). En esta obra, la segunda producción lírica de Oudrid, los números musicales son de marcado carácter popular, actuando el texto como un mero pretexto que justifica la aparición de una gama interminable de personajes que se someten al juego musical del autor: cada uno habla con su propia jerga y canta su propia música, apareciendo toda una galería de personajes españoles (los manolos madrileños, los andaluces, gallegos, asturianos e incluso el francés, personaje que suele aparecer caricaturizado, como ya hemos comprobado en *Jeroma la castañera*).

Siguiendo esa tradición de incluir una zarzuela en las funciones de Nochebuena, el 24 de diciembre de 1848, se pone en escena en el T. del Príncipe, donde su autor literario actuaba -según nos indica Cotarelo<sup>9</sup>-, la obra *Los Pícaros castigados o La fiesta en el Cortijo*, con música en parte nueva, en parte arreglada de Cristóbal Oudrid, que empezaba a destacar como compositor de este tipo de obras; la obra incluía también una canción de Ignacio Ovejero<sup>10</sup>, y gustó al público, como afirman Cotarelo y Barbieri.

---

<sup>9</sup> La obra no aparece ni entre las partituras de la Sociedad General de Autores de España, ni entre los libretos del *Catálogo de teatro lírico de la Biblioteca Nacional*, ni en la bibliografía existente, pero el momento de estreno de la obra, el tipo de obra, pastiche de números sueltos con carácter popular, y la indicación de Cotarelo de que su autor era un actor del T. del Príncipe, hacen pensar únicamente en Mariano Ferrández, dato que confirma Barbieri en los manuscritos 14.077 de su *Legado* que aparece transcrito en el *Documentario* de la tesis.

<sup>10</sup> Extrayendo datos de los manuscritos 14.069 y 14.038 del *Legado Barbieri*, sabemos que Ignacio Ovejero y Ramos nace en Madrid a principios de siglo. Hijo de Pedro Vicente Ovejero, secretario honorario del Consejo Real y notario mayor de la Vicaría eclesiástica, y de M<sup>a</sup> del Carmen Ramos, se dedicó desde su infancia al cultivo de la música,

## 2. El asociacionismo del Teatro del Instituto

A partir del estreno de *Los pícaros castigados*, la aparición de obras interesantes para el desarrollo del género<sup>11</sup> se concentra en el Teatro del Instituto (*El ensayo de una ópera, Palo de ciego y Misterios de Bastidores...*), precipitando la aparición de una nueva zarzuela restaurada a partir de 1849. Sin embargo, resultaría demasiado reduccionista aceptar la opinión de Peña y Goñi, cuando dice: "por lo que a mí respecta, confieso que el asunto no me intimida, porque creo que puede, es más, que debe fijarse, el origen de la zarzuela como género verdadero, en la zarzuela en dos actos *Colegialas y Soldados*, de los señores Pina y Lumbreras, con música de Rafael Hernando, estrenada el 21 de marzo de 1849 en el T. del Instituto"<sup>12</sup>. Esta claro que en dicha obra Hernando consigue no sólo una gran coherencia temática, sino también la superación del núcleo de un único acto, y la integración en la obra de microformas españolas sobre un modelo extranjero (macroforma francesa), pero todo esto, que cristaliza en dicha obra, es consecuencia del desarrollo del género desde los años 30, que recupera para nuestro teatro las formas autóctonas, bajo un encubierto interés romántico de recuperar lo nacional, que va ganando terreno formal, que va exigiendo una coherencia dramática cada vez mayor, y que predispone el espíritu del público a favor del género.

Las obras anteriores a *Colegialas y Soldados*, cuyo análisis nos permitirá observar el desarrollo progresivo del género y valorar justamente cada obra, se estrenan, como ya hemos adelantado, en un

---

presentando ya a la edad de once años composiciones para gran orquesta. El 18 de marzo de 1848 estrenó en el T. del Circo su ópera *Hernán Cortés*, que recibió un éxito aceptable tanto del público como de la crítica. En 1850 envía una carta a la Reina, solicitando un puesto en cualquiera de las dependencias musicales de Palacio. Fallece en Madrid el 11 de febrero de 1889.

<sup>11</sup> Anteriormente se habían estrenado otras obritas, como *La Nochebuena*, en la Navidad de 1848, pero con poca fortuna para el desarrollo de la zarzuela.

<sup>12</sup> Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española*, Madrid, Alianza Editorial 1967.

teatrino que ya había aparecido anteriormente, aunque no con tanto protagonismo: el Teatro del Instituto; "sabemos que contaba con una sala de dos pisos capaz para 850 personas. Su fachada era una composición neoclásica que parece contradecir lo tardío de la fecha de su inauguración, en noviembre de 1845. La influencia de Juan de Villanueva es evidente, tanto en la organización general del alzado, como en el repertorio de huecos y recursos formales utilizados, en especial si lo comparamos con el frente meridional del Museo del Prado"<sup>13</sup>. Cotarelo comenta el interesante origen de su creación: "Por los años 1842 se fundó en Madrid una Sociedad Literaria por el estilo de *El Liceo*<sup>14</sup> pero con otras aplicaciones más inmediatas a la educación del pueblo. Era el alma de ella el Marqués de Sauli, filántropo modesto pero de gran constancia, que no tardó en reunir un buen número de socios profesores -cómo Basilio Sebastián Castellanos- que personalmente habían de trabajar en pro de los fines de la Sociedad y otros protectores que, con una cuota mensual adquirirían todos los derechos reglamentarios. La principal ocupación de la Sociedad, que tomó el título de "Instituto Español," era dar al pueblo enseñanza gratuita desde la más elemental, pero más especialmente la de las artes, incluso las llamadas bellas artes y las de recreo, como la música y declamación prácticas, para lo cual tendrían locales adecuados"<sup>15</sup>.

Obtuvieron del Gobierno (según Martínez Olmedilla, por una Real orden del 10 de diciembre de 1841<sup>16</sup>) una buena parte del Antiguo Convento de la Trinidad, en la Calle de Atocha, uno de los comprendidos en la exclaustación de 1836<sup>17</sup>. Olmedilla añade que se trataba de un hermoso edificio, obra del arquitecto Gaspar Ordóñez, para el cual hizo algunos diseños el rey Felipe II; en este edificio pretendían instalar cátedras, gimnasio y salón de fiestas, para lo que habían de realizar algunas obras. "Para llevar a cabo el salón de actos habían de ocupar la

---

<sup>13</sup> Fernández Muñoz, Angel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid Del Corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Ed. Avapiés, 1988.

<sup>14</sup> Habíamos comentado como el Liceo revitalizó la vida madrileña en torno a los años 30 y al movimiento romántico, y que parte de sus creadores e impulsores se reunían en el Café del Príncipe.

<sup>15</sup> Cotarelo y Mori, *Op. cit.* p. 210.

<sup>16</sup> Martínez Olmedilla, Augusto. *Los teatros de Madrid*, José Ruiz Alonso, 1948, p.31.

<sup>17</sup> Desamortización de Mendizábal.

iglesia, y empezaron por echar a la calle todos los sepulcros, mausoleos y otros monumentos sin que nadie se opusiera a este acto de barbarie. Pudo ser inaugurado el 21 de diciembre, no con la ópera *Lucrecia*, como habían pensado, sino con otra obra que no consta: probablemente la Zarzuela *La Pastora del Manzanares*<sup>18</sup>, que dejamos citada.

Allí siguió el Instituto dos largos años, hasta que siendo el local insuficiente por el incremento que la Sociedad había adquirido<sup>19</sup>, su Presidente, el Marqués de Sauli, cedió un buen solar que tenía en el número 7 de la calle de las Urosas (ahora Luis Vélez de Guevara) para construir un edificio *ex profeso*, en el que había de comprenderse un teatro. Esto era a principios de 1845, y con tal actividad se ejecutaron las obras, que el teatro pudo inaugurarse el primero de noviembre del mismo año. Las cátedras y locales de la Sociedad estaban en los pisos altos del edificio, pero el teatro ocupaba la mayor parte de él, y se quiso darle, desde luego, aspecto monumental. Hizo los planos el arquitecto D. Alejandro Alvarez, y para su decorado contribuyeron buen número de socios que eran artistas.

La fachada ostentaba el estilo llamado compuesto. Tenía tres puertas de entrada, sobre las que había bustos de Cervantes, Calderón y Moratín. En un cuerpo saliente, sostenido por pilastras, había en los intercolumnios y en hornacinas, dos estatuas de más de dos metros cada una, representando la Ilustración y la Beneficencia, obra de D. Francisco Pérez y D. Francisco Elías, y los capiteles y bajorrelieves de D. José Tomás, D. Nicolás Fernández, y D. Francisco Elías Burgos.

Como esta sala había de ser para los socios solamente, aunque luego fue pública, era pequeña. Tenía 846 asientos en todas sus localidades, que eran: platea, con filas de lunetas; galería baja, anfiteatro principal y

---

<sup>18</sup> *La pastora del Manzanares*. Zarzuela en dos actos original de Basilio Sebastián Castellanos. Puesta en música para representarse en el Instituto Español por los maestros José Sobejano (padre e hijo), Florencio la Hoz y Mariano Soriano Fuertes.

<sup>19</sup> Cotarelo comenta que el traslado fue motivado por el incremento de la Sociedad, sin embargo Díez Escobar y Lasso de la Vega comentan que "a finales de 1844, teniendo el Gobierno necesidad de utilizar el local, obligó a la sociedad a que lo desocupara, construyendo a sus expensas el citado Marqués de Sauli un edificio *ad hoc*, con un buen teatro en la calle de las Urosas nº 8". *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, p. 56.



andanada de palcos abiertos en el mismo piso principal y galería alta. La orquesta estaba separada de la platea por una verja y tenía resonancia al estilo italiano, de modo que se oía mejor que en los demás teatros de Madrid. El salón era de forma usual, la de herradura, y del techo pendía una gran lucerna de gas. El escenario había sido construido con foso y contrafoso para comedias de magia, y en lo alto tenía telar, contratelar y peine a lo moderno de entonces. El techo había sido pintado por D. Joaquín Espalter y D. Antonio Bravo, y el telón de boca, lindísimo, representando a Apolo y a las Horas, era obra de D. Juan Gálvez. Tenía 22 camarines para los artistas, un saloncillo para los mismos y otras oficinas, con independencia de las demás piezas que para diferentes usos ocupaba la Sociedad, que celebraba una junta ordinaria semanal, aparte de otras muchas extraordinarias. Este lindo teatrillo estuvo en uso primero con su nombre primitivo de Instituto, luego con el de la Comedia y últimamente con el de Tirso de Molina, hasta 1861, en que fue demolido por sus dueños para construir casas de alquiler"<sup>20</sup>.

"En este teatro nació la zarzuela, con el estreno de *Los enredos de un curioso*, letra de Enciso Castrillón, música de Carnicer, Saldoni, Albéniz y Piermarini (¡demasiados músicos para una obra en un acto!), y *Las sacerdotisas del Sol*, letra de Juan del Peral, música de Rafael Hernando y Cristóbal Oudrid. El buen éxito de esta última, anima a sus autores, que no tardan en reincidir con *Palo de ciego* (18 de febrero de 1849), al que siguen *Misterios de bastidores*, de Oudrid y Montemar (19 de marzo) y *Colegialas y soldados*, de Rafael Hernando (21 de mayo). Esta última fecha marca un jalón fundamental en la historia de la zarzuela. Una empresa formada por Gaona y Carceller, deseosa de cultivar la fórmula naciente, arrienda el teatro de Variedades para cultivarla"<sup>21</sup>.

La historia teatral del Instituto es una sucesión continua de compañías<sup>22</sup> que no duran en el local: en octubre de 1846 se puso ópera española; en

---

<sup>20</sup> Cotarelo y Mori, *op. cit.*

<sup>21</sup> Martínez Olmedilla, Augusto. *Los teatros de Madrid*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1948, p. 31.

<sup>22</sup> Rastreando los estrenos del Instituto en fuentes hemerográficas, hemos encontrado lo sucedido en la primera temporada teatral, 1842-43:

---

2-I-1843. "El lunes 2 se ejecutó en el hermoso salón de reuniones del Instituto la ópera *Lucrecia Borgia* a la cual asistió la Reina Dña. Isabel, su augusta hermana y algunos señores de la servidumbre, y otros varios personajes de categoría. La reunión fue brillante; la ópera se cantó muy regularmente por la señora García y la señora Lombía y por los señores Barba, Carrión, Becerra y otros. Algunos ligeros defectos podríamos apuntar tanto en la ejecución como en la dirección de escena, pero no merecen que nos ocupemos de ellos. Quisiéramos que el señor Carrión tuviese más aplomo, estudiase su acción y se moviese menos. Ciertas mejoras que reclama la parte de decoraciones, lujo y propiedad escénica, son obras del tiempo y exigen algún desembolso; mas convendrá que no se echen en olvido. El señor Ronci lució su bella decoración cerrada, y el público debiera haberle saludado con algún aplauso. La función concluyó con un baile ejecutado por las alumnas del establecimiento, y los espectadores lo aplaudieron con justicia. S. M. salió sumamente complacida, manifestando querer alguna que otra vez honrar con su presencia una reunión tan brillante, en donde reinaba tanta franqueza y animación". *El Anfión Matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Madrid, Viernes 13 de enero de 1843. Año 1. Nº 2. p. 16.

18-II-1843: "El sábado último asistimos al primer baile de máscaras celebrado en el espacioso salón del Instituto Español, y quedamos sobre manera complacidos tanto del gusto y elegancia con que aquel local estaba adornado, como de la franca y excelente concurrencia que a él asistió, y que sin ser excesiva y molesta, por lo mismo que va a divertirse, fue más que suficiente para animar aquella función de buen tono y sin pretensiones aristocráticas. La primera muestra nos hace augurar al Instituto una temporada satisfactoria, y más si se procura mejorar el servicio de su excelente ambigú, juntamente con el de su guardarropa. La hora en que comienzan y acaban los bailes juntamente con el decoro y buen orden que reina allí, permiten gozar de una diversión honesta y purísima, no sólo a los que por sus ocupaciones durante el día no pueden disponer de otro tiempo al efecto, sino al más austero padre de familias que anhele conciliar la disciplina doméstica con las exigencias de la temporada, a la cual es forzoso pagar correspondiente tributo". *El Anfión matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. 22-II-1843, Año 1, Nº 7. p. 53.

10-VI-1843: "El sábado 10 tuvo lugar en el Instituto Español la representación de *El Pelo de la Dehesa* por el segundo círculo de la sociedad. La brillante reunión que concurre a este establecimiento sale siempre complacida de la inteligencia y propiedad con que los individuos de la sección dramática ejecutan los papeles que se les encargan. En la noche de que hablamos, más de una vez fueron aplaudidos las señoritas y socios que

diciembre una compañía de volatines y en 1847 volvió a presentarse una compañía de verso, con Dardalla a la cabeza, dedicándose al género andaluz<sup>23</sup>. Habiéndose separado Dardalla de la compañía para llevar su género al Teatro de la Cruz, siguieron haciendo en el Instituto comedias corrientes, y el 28 de junio de 1848 celebraron el aniversario de la muerte de Moratín, representando *La mojigata*, cantando la tonadilla del

---

en ella tomaron parte. En la próxima semana se pondrá en escena *L'Elixir d'amor*. La joven e infatigable profesora Dña. Josefa Piery, Directora de la clase de música del mismo establecimiento se ha prestado a desempeñar la parte de Gianetta. Los coros serán cantados por las niñas del Colegio, enseñadas y ensayadas por la misma apreciable profesora. Daremos a nuestros suscriptores noticias de su ejecución". *El Anfitrión matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Domingo, 18-VI-1843, Año 1, N° 24, p. 192.

26-VI-1843: "El lunes último tuvo lugar en el Instituto la representación de *L'elixir d'amor* según anteriormente se había anunciado, buenas noticias teníamos de la profesora Dña. Josefa Piery, pero debemos decir en obsequio de la verdad, que fuimos agradablemente sorprendidos, pues nuestros deseos se vieron cumplidísimamente satisfechos. Pasar a hacer calificaciones y elogios personales, sería a nuestro ver una injusticia, pues cuantos en esta función tomaron parte, hasta la brillante orquesta, que acompañó con mucho acierto a los cantantes, llenaron perfectamente su encargo.

Una excepción empero debemos hacer y es en favor de la profesora citada, que ha dado pruebas del gran celo e inteligencia con que desempeña la clase que el Instituto Español ha puesto a su cargo.

Terminaremos, pues, rogando a la Junta Directiva del establecimiento no escasee este género de funciones, aprovechando los buenos elementos que en sí tiene y que aumentarán la reputación que justamente ha adquirido.

Decir que la concurrencia fue brillante y que toda salió complacida de la función, fuera además hablando del Instituto que, sin disputa, es de las mejores de la Corte". *El Anfitrión matritense. Periódico Filarmónico-poético de la Asociación Musical*. Domingo 2-VI-1843, Año 1, N° 26, p.26.

<sup>23</sup> "Este teatro fue famoso principalmente por las obras de género andaluz que en él se hicieron, como *Tóo jué broma*, *En toas partes cuecen habas*, etc. siendo actores favoritos Pardo, Dardalla y Guerrero, y las bailarinas la *Nena* y *Pepa Vargas*". Martínez Olmedilla, *Los Teatros de Madrid (Historia de la farándula madrileña)*. Madrid, José Ruiz Alonso, 1948, p. 31.

*Trípili*, por la Montero, Caltañazor y Lumbreras, y terminando la función con el sainete de Ramón de la Cruz *Paca la salada o la merienda de horterillas*. A fines de este año se deshizo la compañía y se volvió a reconstituir con la dirección de Lumbreras.

Cotarelo, en su libro sobre *La Historia de la Zarzuela*, obra básica para el estudio del género, dedica un considerable número de párrafos a la historia de este teatrillo, y Martínez Olmedilla, mucho más anecdótico, se refiere también a su importancia para el desarrollo del género. Las descripciones de ambos niegan la afirmación de Matilde Muñoz, según la cual los teatros madrileños a mediados de siglo "no eran apenas otra cosa que barracones más o menos vastos, en los que podía apiñarse un público vocinglero y apasionado, tan probo al entusiasmo como a la indignación sentimental y terrible, que encumbraba en un momento con delirante fervor y abatía en otro, con desbordada y tumultuosa indignación"<sup>24</sup>. Tal descripción no parece corresponder al Teatro del Instituto, que era un teatro moderno, con fines modernos también, y que se veía favorecido, como otros de la capital, con la afluencia del público que los llenaba cada noche.

En lo que todos los autores parecen coincidir, es en la reunión en este teatro de una serie de hechos, que provocan lo que todos definen como la definitiva "restauración" del género lírico. Es este teatro "se inició la campaña que había de dar nacimiento a la forma definitiva de la zarzuela, como género perfectamente orgánico, dotado de una orientación fija y concreta y capaz de organizar un verdadero movimiento de atención y de éxito hacia la producción lírica nacional, que a partir de aquel momento iría liberándose cada vez con más bríos de la tutela de la sombra extranjera, que tan sojuzgado y disminuido le tenía"<sup>25</sup>. Exagerado nos parece afirmar que con los estrenos de *Las sacerdotisas del sol*, *Palo de ciego* y *Misterios de Bastidores*, nuestro género lírico se liberó de "la sombra extranjera", como dice M. Muñoz, siendo cierto, por otra parte, que las formas, los personajes y los asuntos autóctonos habían entrado ya

---

<sup>24</sup> Muñoz Matilde, *Historia de la Zarzuela y el Género Chico*, Madrid, Editorial Tesoro, 1946.

<sup>25</sup> Muñoz, M. *Historia de la Zarzuela y el Género Chico*. Madrid, Editorial Tesoro, 1946.

en el género, recuperados desde la más pura tradición tonadillesca. Debemos dudar por tanto, de la afirmación de Muñoz, necesitando llevar a cabo un estudio pormenorizado de estas obras para llegar a una conclusión real, analizando lo que sucede en dicho teatro durante la temporada 1848-49 para que autores como Cotarelo, Peña y Goñi o Muñoz sostengan que se trata del verdadero momento de afirmación de género, e investigando además cuáles son las obras que se estrenan, y quiénes son sus autores.

Tras las disensiones surgidas entre los empresarios del Teatro del Instituto, que eran los mismos actores, el local se abre de nuevo en diciembre de 1848 bajo la dirección del actor Francisco Lumbreras. De nuevo es en Nochebuena cuando se estrena otra obrita en un acto titulada *El ensayo de una ópera* zarzuela en un acto original de Juan del Peral<sup>26</sup>, puesta en música por Cristóbal Oudrid, con una pequeña colaboración (un número de los cuatro que la componen) del joven Rafael Hernando, recién llegado de París. Peral había hecho una especie de imitación y arreglo, a su modo, del libreto de un ópera italiana ya antigua, titulada *La prova d'una opera seria*, que años después se cantaría en castellano en nuestros teatros, con el título de *Campanone*. Hernando dice: "Mes y medio hacía, por la Pascua de Navidad de 1848, de mi regreso a Madrid, después de cinco años de ausencia de mi patria, cuando una singular circunstancia, atendida la irreparable pérdida de familia que acababa de sufrir, me hizo ir al teatro que había en la calle de las Urosas, llamado entonces de la Comedia. En las funciones de tarde durante aquellas fiestas se representó una parodia en un acto titulada *Las sacerdotisas del sol* que contenía cuatro piecitas de música, tres escritas por el compositor D. Cristóbal

---

<sup>26</sup> "Juan del Peral también tradujo y arregló una multitud de piececillas francesas que causaban entonces, como fin de fiesta, las delicias del público; y a excepción del disparate en tres actos titulado *El capitán de fragata* y del juguete cómico en otros tres, que lleva por nombre *La parte del diablo*, las demás son obras en dos actos, como *El sastre de Londres* y *Rebeca o la hija del platero*, o piezas en uno, como *El compositor y la extranjera*, *Un dómine como hay pocos*, *El carcelero*, *Un bofetón...* y *¡soy dichoso!*, etc. Originales no creemos que tenga más que la zarzuela en un acto *El ensayo de una ópera*, y la graciosa piececilla que tiene por título el proverbio *Palo de ciego*'. Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del teatro en España*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924.

Oudrid, y otra que se negó a componer y que yo puse, previa su venia, en consideración a no poder dejar de complacer así a mi amigo D. Juan del Peral, autor de la obra"<sup>27</sup>. Según Barbieri, el cartel que anunciaba la ópera decía:

"INSTITUTO. A las cuatro y media *Rondalla aragonesa*, del maestro Oudrid, a toda orquesta. Zarzuela nueva en un acto, del mismo señor Oudrid, titulada *Ensayo de una ópera*, cuya ópera es *Las sacerdotisas del sol*. La zarzuela la verán los que concurren al Teatro, más la ópera no la han de ver probablemente los nacidos, y en este caso en lugar de la ópera se le dará a leer al público un periódico de política sin editor responsable"<sup>28</sup>.

Tal llamada de atención recibió una mayoritaria respuesta del público, que llenó el teatro y, otorgó a la obra un extraordinario éxito, exigiendo la presentación en escena del autor-redactor de tal periódico, que salió a saludar junto a Lumbreras y Peral según narra *La España* del 27 de diciembre<sup>29</sup> del mismo año. La forma de la obra continúa dentro de la tradición ya establecida:

- 1º. Aria del poeta, cantada por el Sr. Francisco Lumbreras.
- 2º. Aria de la tiple, interpretada por Carlota Jiménez.
- 3º. Aria del compositor Carlini, interpretada por José Cortés.
- 4º. Coro de Indias peruanas.
- 5º. Coro y aria de tiple.
- 6º. Dúo de tiple y tenor.

---

<sup>27</sup> Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España del siglo XIX*, Madrid, Ed. Zozaya, 1881. p. 309. Palabras parecidas dedica Hernando a Barbieri en una carta que aparece entre los manuscritos del *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

<sup>28</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional, (*Documentario*).

<sup>29</sup> En ese mismo periódico se lee: "el autor ha tenido la ocurrencia de concluirla con un telón-periódico, satirizándonos a todos los verdaderos periódicos de la corte, fraterna que le perdonamos por la gracia que nos hizo y por ser también él periodista".

Mantiene, por tanto, la característica forma en un sólo acto, en seis números de música, pero en este caso recortada por la especial característica del argumento<sup>30</sup>, donde la tiple, encaprichada, suspende la representación y el reparto del periódico político remata la obra, evitando que los espectadores se sientan defraudados (ello permite eliminar la aparición del coro final de una manera verosímil)<sup>31</sup>. Con esta obra salimos ya de las canciones de gitanos, toreros, contrabandistas, o gente del vulgo madrileño y de otras provincias, pero sin embargo, y parafraseando las propias palabras de Hernando en una carta que le dirige a Barbieri, "las piezas de música llegaban sin la suficiente preparación y del todo carecía del conveniente plan que deben tener las zarzuelas o piezas que aspiren a llamarse lírico-dramáticas"<sup>32</sup>. La coherencia y adecuación entre la música y el argumento teatral, seguían siendo las piedras angulares a favor de las que había que luchar para elaborar un género lírico digno<sup>33</sup>. El reparto de la obra fue el siguiente: *La signora*

---

<sup>30</sup> "A la sala de ensayos de un teatro van llegando el poeta famélico, autor de la letra de una ópera; la *prima donna*, caprichosa y despótica; el director que está enredado en amores con ella, dando el brazo a la segunda dama, y provocando los celos de la otra; el maestro compositor de la música y el coro de salvajes, que son hembras americanas. La ópera que se trata de ensayar se titula *Las sacerdotisas del Sol o los españoles en el otro mundo*. Mientras el coro canta su parte, las dos damas van a vestirse de sacerdotisas, porque la representación ha de seguir al ensayo. Pero no puede hacerse, por cuanto la primera dama, ya celosa con lo pasado al ver que el traje de la segunda es exactamente igual al suyo, se enfurece y se niega a salir a escena. En tal conflicto, al poeta se le ocurre anunciar al público que la función se suspende por indisposición repentina de la tiple; pero que, en cambio, y para que el auditorio se entretenga se le dará un periódico escrito en el mismo telón de boca, cuyo contenido no consta en el libreto, pero sí que se puso y acaso se variaría con frecuencia mientras duraron las representaciones de la obra." Cotarelo, *op. cit.* p. 215.

<sup>31</sup> Este tipo de argumento de "teatro dentro del teatro", es propio del teatro ligero de opereta, ópera cómica, y zarzuela, y tendrá enorme éxito dentro de nuestro teatro lírico posterior (recordemos obras como *El dúo de la Africana* de Fernández Caballero, o *Bohemios* de Vives).

<sup>32</sup> Barbieri, F. A. *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional, (*Documentario*).

<sup>33</sup> Es significativo subrayar que Hernando no define la obra como *zarzuela*, sino que utiliza el término *sainete*.

*Adelina Remolachi*, Carlota Jiménez.- *Lucía*, Josefa López.- *Petronila, mujer del Poeta*, María Bardán.- *Don Crispín, poeta*, Francisco Lumbreras.- *El signor Calini, compositor*, José Cortés.- *El Autor de la compañía*, Juan Antonio Carceller.- *El Director*, José Alverá. La obra, a pesar del escaso nivel dramático adquirido, contó con un inmenso éxito de público, representándose veinte veces seguidas, "cosa entonces muy poco o nada frecuente"<sup>34</sup>.

No hemos podido contar con la partitura de esta obra, pero la afirmación de que abandonamos las "canciones de toreros, gitanos y contrabandistas", nos obliga a pensar que una moda de melodismo italiano inundaba la escena; el propio crítico de *La España* definía la obra como "imitación de opereta italiana"<sup>35</sup>, e incluso Cotarelo afirma que "entra otra clase de música, nacida naturalmente de la misma obra en que se pone y formando parte integrante de ella, pero reflejando otras ideas, otras costumbres de los personajes que la emplean, con la cual se agranda el dominio del arte y su adaptación a la expresión de nuevos sentimientos, más elevados, o al menos no tan ceñidos a unas cuantas clases de personas"<sup>36</sup>. Este tipo de afirmaciones subjetivas, que no hacen referencia a cómo se expresaban musicalmente estos nuevos "sentimientos, ideas y costumbres de los personajes", hacen pensar en una vuelta clara al dominio italiano, evitando la tradición populista que había dominado a las obras primitivas.

Oudrid había llenado con sus estrenos la temporada anterior, pero durante este nuevo año teatral, será la figura de Rafael Hernando<sup>37</sup>,

---

<sup>34</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 215.

<sup>35</sup> *La España*, 27-XII-1848.

<sup>36</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 216.

<sup>37</sup> Rafael Hernando y Palomar (Madrid, 31-V-1822; Madrid, 10-VII-1888). Hijo de Pedro Hernando y Eugenia Palomar, que falleció a los dos años de nacer Rafael. Decidido a seguir una carrera artística, dudó entre pintor o músico, para las que poseía algunos conocimientos generales, siendo su padre el que lo matriculara en el Conservatorio madrileño y decidiera su futura dedicación en el año 1837. Estudió Hernando el Método de Solfeo de Juan Gil (entonces rivalizaba con el de Eslava), cursando piano con Pedro Albéniz, canto con Baltasar Saldoni y composición con Ramón Carnicer. Pronto sus adelantos en la clase de composición fueron tales que en 1842 fue



compositor joven recién llegado de la capital francesa, la que brille con luz propia en los escenarios de la Villa y Corte. Los caminos estaban trazados, ya que "el pueblo quería piezas con música española; que era muy posible componerlas, y que el tema andaluz estaba ya gastado y daba

---

nombrado suplente de Carnicer, y a sus clases asistieron Barbieri y Gaztambide. A los 21 años de edad, 1843, Hernando emprendió, como años antes habían hecho Arriaga o Manuel García, el camino de París. En París, recibe algunas clases del propio Manuel García, tenor rossinista y compositor no menos influido por el cisne de Pésaro, así como del también tenor Filippo Galli, que había estrenado en Venecia *L'inganno felice* de Rossini. En cuanto a sus estudios de composición, recibió clases de Luigi Carlini, uno de esos autores olvidados de la etapa rossinista (como Giovanni Prota, Carlo Gocia, Valentino Fioravanti, Giuseppe Farinelli, Francesco Morlachi y otros). Otro maestro de composición importante para Hernando fue Michele Carafa (1787-1872) aristócrata napolitano, íntimo amigo de Rossini, que le encargó la música de ballet para la versión francesa de *Semiramide* de 1860. A pesar de que Peña y Goñi no revele más que la parte italiana de su formación parisina, Andrés Ruiz Tarazona, en un interesante artículo sobre Hernando ("Rafael Hernando, un precursor", *Cuadernos de música y teatro*. Sociedad General de Autores de España, 1988, p. 37), afirma que otro pilar de la formación de Hernando en la capital francesa fue Daniel-François Esprit Auber (1782-1871), que ha sido visto por su estilo como un "Rossini francés", aunque nunca renunció a la posibilidad de consolidar un teatro lírico francés. Este espíritu debió transmitírsele a Hernando, ya que el compositor tuvo muy claro desde el principio la necesidad de acometer la regeneración del teatro lírico español. Todavía en París, compuso un *Stabat Mater* (1847) que dio a conocer en la Sociedad de Santa Cecilia, de la que fue Hernando uno de los socios fundadores. Inmediatamente escribió una ópera italiana en cuatro actos titulada *Romilda*, con texto de Juan del Peral, que fue aceptada por la dirección de la Ópera italiana de París. Tras esta obra, ambos autores proyectaban la composición de una ópera española, pero los sucesos revolucionarios de 1848 y el grave estado de salud de su padre, Pedro Hernando, le obligan a regresar a Madrid, donde fallece D. Pedro veinte días después del regreso del hijo.

Cuando Hernando regresa se encuentra con el fracaso de una sociedad constituida por diversos compositores e intérpretes como Arrieta, Barbieri, Gaztambide y Basilio Basili, que no consiguió "incorporar a España a las corrientes operísticas europeas con todos los honores". Sin embargo, Hernando no desiste de la posibilidad de triunfar en su empeño de instaurar un teatro lírico en castellano, para lo que como veremos emplea todos los medios.

poco más de sí. Era preciso abrir nuevos horizontes a la inspiración del poeta o libretista, que a su vez, había de señalar al compositor nuevos senderos a la suya. Y así se hizo"<sup>38</sup>.

Hernando había regresado a España con la esperanza de introducir en los círculos de la alta aristocracia el gusto por la Gran ópera española, que sería escrita bajo los moldes franceses, de los que se había empapado durante su estancia en París. Sin embargo, no encontró ningún apoyo en estos círculos. Pero, mientras tanto, la burguesía afirmaba su puesto en la sociedad, dentro de su debilidad y su timidez, a través de las revoluciones que se habían sucedido en España. Ya no había un solo teatro en la corte, el de la casa Real y la aristocracia, sino dos, y el recién nacido era el de la burguesía, que encontraba su cauce de expresión musical en el nuevo género, la zarzuela, de gran aceptación<sup>39</sup>. Por otro lado, como indica Peña y Goñi, los gustos "majos" de Isabel II y su corte propiciaban en cierto modo un teatro lírico más popular.

Hernando afirma que "las marcadas pruebas de aceptación con que el público oía aquella farsa, donde las piezas de música llegaban sin la suficiente preparación y que del todo carecían del conveniente plan que deben tener las zarzuelas o piezas que aspiren a llamarse lírico-

---

<sup>38</sup> Cotarelo y Mori, *op. cit.* p. 213.

<sup>39</sup> En el prólogo a la edición de la partitura de *Colegiales y soldados*, escribe Hernando, entre otras interesantes opiniones, lo siguiente: "Las felices disposiciones para la música que descubrí en algunos de aquellos actores, por más que ni aún conocían el solfeo, sobre todo la gran complacencia del público al oír cantar en español me sorprendieron tan vivamente, que desde luego combiné con dicho señor Peral la manera de aprovechar tan favorables elementos para intentar el planteamiento de un teatro lírico de zarzuela, ya que respecto al de ópera española, que era uno de los proyectos que del extranjero traía, tuve que abandonar por entonces el pensamiento, porque las elevadas clases sociales a quienes más debía interesar su planteamiento se mostraban repulsivas y poco dispuestas a secundar mi proyecto". Destaca la aspiración "aristocrática" de su proyecto, que lleva implícita un rechazo de todo lo que supusiese "populismo" musical; su música es aristocrática, siendo quizás ésta la característica más evidente en su estilo, el gran esfuerzo por no verse "imbuido" de populismo casticista, como lo estaban las obras primitivas de comienzos de siglo (*Jeroma la castañera*, *¡Es la Chachi!*, *La sal de Jesús*, etc.).

dramáticas, me hizo conocer que se podía sacar partido de las buenas disposiciones del público. Comunicué mis observaciones a Peral, le expuse que debíamos abandonar también el proyecto que desde París traíamos de hacer un ensayo de la Gran ópera española y que habíamos empezado a escribir con proporciones a la francesa, porque para este pensamiento no había hallado ninguna simpatía en los círculos de alta sociedad, debiendo ser los que prestasen más apoyo, al paso que lo observado en el público del Instituto demostraba patentemente que en España era preciso comenzar por la ópera-cómica para llegar algún día a la ópera seria.

Convinendo en un todo, pusimos manos a la obra, proponiéndonos sacar todo el partido posible de los actores de aquel teatro y sobre todo de dar forma de pieza lírico-dramática, zarzuela, o como se le quiera llamar a nuestro primer ensayo; y en la noche del Domingo de Carnaval de 1849 se estrenó en el Instituto la zarzuela en un acto titulada *Palo de ciego*. El éxito que tuvo por parte del público durante las veintitantas representaciones que de ella se dieron, y el juicio favorable de la prensa, vinieron a dar pruebas evidentes a mis observaciones, que por cierto se las había manifestado así a Salas y Gaztambide, en el salón de ensayos de El Circo el día antes de estrenarse *Palo de ciego*; observándome el primero de ellos que «cómo me exponía a dar mi primera producción con actores que no sólo no son cantantes<sup>40</sup> sino que sus facultades naturales para cantar eran muy cortas», le dije era preciso arriesgarse así para no permanecer siempre en proyectos"<sup>41</sup>.

Por tanto, el 15 de febrero (Domingo de Carnaval) de 1849, Hernando y Peral<sup>42</sup> estrenan otra zarzuelita<sup>43</sup> en un acto titulada *Palo de ciego*. El

---

<sup>40</sup> Dice el propio Cotarelo: "Todos los actores se esmeraron en la representación, aunque sin grandes medios, excepto las mujeres, que cantaban bien y con inteligencia". Cotarelo, *op. cit.*, p. 213.

<sup>41</sup> Hernando relata estos hechos en una carta que envía a Barbieri años después (1856), por petición expresa de Barbieri, y que se incluye en los papeles de los Mss 14.077 del *Legado Barbieri* (véase Documentario).

<sup>42</sup> Peral destaca por su enorme actividad tanto como escritor como crítico teatral. En 1839 dirigía y redactaba *El entreacto*, periódico de teatros, y en 1841, la *Revista de teatros*. Posteriormente se traslada a París, donde desempeña comisiones y cargos oficiales del Gobierno español. En 1849 forma parte de la Junta Directiva del Teatro Español, al

propio Hernando afirma, entre las palabras citadas anteriormente, que su principal objetivo era "dar forma de pieza lírico-dramática, zarzuela o como se le quiera llamar a nuestro primer ensayo", ya que ambos coincidían en la necesidad de crear una relación a nivel estructural entre el libreto y la música, de manera que los números musicales no sólo estuviesen justificados, sino que naciesen del propio planteamiento de la escena.

La obra, cuyo análisis veremos en un epígrafe posterior antes de terminar el capítulo, tiene la siguiente estructura según Emilio Cotarelo<sup>44</sup>:

- 1º. Aria de tiple. (Carlota Jiménez)
- 2º. Dúo de tiple y contralto (Carlota Jiménez y M<sup>a</sup> Bardán)
- 3º. Aria de bajo (José Alverá)
- 4º. Aria y cavatina de tenor (Francisco Lumbreras<sup>45</sup>)
- 5º. Terceto de triples y barítono (Carlota Jiménez, M<sup>a</sup> Bardán y J. Cortés)
- 6º. Dúo de tenor y barítono (Lumbreras y Cortés)
- 7º. Canción báquica de tenor (Lumbreras)
- 8º. Rondó final

La zarzuelita tiene un mayor número de personajes, apareciendo cada vez mayor proporción de números a solo y menos coros, y mostrando una tendencia cada vez más clara a medida que nos acercamos al estreno de *Colegialas y Soldados*, al virtuosismo vocal que no estaba

---

organizar oficialmente el ministro, Conde de San Luis, los teatros de España. Falleció en París el 5 de diciembre de 1888.

<sup>43</sup> Hernando la denomina zarzuela o "ensayo de zarzuela", aunque Subirá se refiera a ella como "sainetillo con varias piezas musicales de Hernando". (Subirá, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1954, p. 179).

<sup>44</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 218.

<sup>45</sup> Los actores del Instituto no eran cantantes profesionales; sobre Lumbreras, director de la empresa durante esta temporada, afirma Cotarelo que "solía cantar de barítono o de lo que era preciso, pues todo lo hacía mal, aunque en lo hablado era buen cómico". (*op. cit.*, p. 214).

presente en las obras anteriores. La obra obtuvo gran éxito, y "dio muestra de los buenos estudios del maestro Hernando"<sup>46</sup>.

Justamente un mes más tarde (el 15 de mayo de 1849), Cristóbal Oudrid pone en música otro sainete de Francisco de Paula y Montemar<sup>47</sup> que se escenifica también en el Teatro del Instituto, bajo el título de *Misterios de Bastidores*, otra zarzuela en un acto, que mantenía el estilo de las anteriores. La obra contaba con ocho números musicales:

- 1º. Aria de bajo (José Alverá)
- 2º. Aria del Marqués de Forlipón (Lurnbreras)
- 3º. Dúo de tiple y barítono (Carlota Jiménez y José Cortés)
- 4º. Cuarteto de las partes principales, apoyado por el coro general
- 5º. Coro de "coristas" del teatro.
- 6º. Diálogo entre el bajo y el coro
- 7º. Final (tiple, bajo y coro).

En esta zarzuela se respeta la norma de utilizar los números a solo al inicio para presentar a los personajes y aumentar la densidad de los números concertantes y los coros a medida que la obra alcanza su desenlace y se acerca a su conclusión. Los personajes son catorce, aumentando sensiblemente respecto a las obras anteriores. En la obra aparece también la sátira social, por primera vez personificada en un personaje cercano de la sociedad madrileña: parece que el personaje del empresario (El Marqués de Forlipón en la obra) era una caricatura clara y evidente del Marqués de Salamanca que pcr aquel entonces era el

---

<sup>46</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 219.

<sup>47</sup> Francisco de Paula nace en Sevilla en 1823. Estudia derecho a la vez que literatura y se dedica a la política activa en las filas del partido progresista. Tras la revolución del 68 fue nombrado Embajador en Italia. Murió en Madrid el 6 de diciembre de 1889. "Sólo dio al Teatro tres producciones: un drama en cuatro actos y en prosa, titulado *Nobleza republicana*, una pieza del género andaluz, titulado *El ventorrillo de Alfarache*, y una zarzuela en un acto denominada *Misterios de bastidores*". Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro en España*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1924.

empresario del Teatro del Circo. Eugenio de Ochoa<sup>48</sup> publicó un comentario al estreno en *La España* del 18 de marzo, donde afirmaba: "El público dio en hallar en la zarzuela ciertas alusiones a determinadas personas, que aumentaban el interés con que la escuchaban. Nosotros creemos que esto es pura malicia y, sobre todo, que no se necesita acudir a este triste y peligroso recurso de la aplicación personal para recibir gran placer con aquella animada y fiel pintura de lo que siempre ha pasado, pasa y pasará entre bastidores"<sup>49</sup>. Esta actualidad social será una característica continua del género a partir de este momento, y la censura tendrá que dictar sentencia contra algunas de las obras dramáticas que veremos.

A este respecto, recordamos que la historiografía literaria suele definir el periodo como un periodo que goza de la libertad de imprenta

---

<sup>48</sup> "Eugenio de Ochoa (Lezo, Guipúzcoa, 1815-Madrid, 1872) sobrino o hijo de Sebastián Miñano, fue, como Espronceda y Ventura de la Vega, discípulo de Alberto Lista en el Colegio de San Mateo. En 1828 pasó a París, donde estudió en la Escuela Central de Artes y oficios, hasta su regreso a Madrid en 1834. Ese año obtuvo empleo en la *Gaceta*, dirigida entonces por Lista, muy amigo de Miñano; empleo que desempeñó hasta 1837, para establecerse poco después en París. En *El Artista* publicó algunas poesías, que recopiló con otras años más tarde bajo el título de *Ecos del alma*, artículos de crítica literaria, cuentos y biografías de escritores españoles y extranjeros. Al mismo tiempo llevó a la escena dos dramas *Incertidumbre y amor*, y *Un día del año 1823*. Pero ninguna de estas obras alcanzó buen éxito y Ochoa hubo de dedicarse, principalmente a la traducción de obras teatrales y novelas francesas, lo que motivó los amargos comentarios de su amigo Larra en el artículo «Horas de invierno». Sin embargo, el mismo año de la muerte de Larra dio a una novela histórica, *El auto de fe*. En París, Baudry le editó una colección de autores españoles antiguos y modernos. A mediados de siglo, en España, volvió a la crítica literaria; en su vejez, un par de libros de recuerdos personales y obras propias, más una traducción en prosa de Virgilio completaron su producción". Lloréns, Vicente. *El Romanticismo Español*. Madrid, Ed. Castalia, 1989, p. 260.

<sup>49</sup> Vease la opinión de V. Klotz, en el Capítulo 5 sobre la diferencia entre zarzuela y opereta, donde se manifiesta que la zarzuela no distancia al público del contexto de vida cotidiana, ni en el espacio ni en el tiempo -de hecho la temática es España en los años iniciales del siglo XIX-, mientras que la opereta traslada al público francés a escenarios lejanos y tiempos remotos para no herir la sensibilidad burguesa.

que se extiende por el país tras la muerte de Fernando VII, ignorando que en realidad durante muchos años del reinado de Isabel II pervivió la censura previa para determinadas producciones literarias, entre las que figuran la novela y el teatro. Hay que tener en cuenta, además, que con la llegada de los moderados al poder, el 7 de febrero de 1849, se restablece la censura para las obras de teatro, poniendo a los censores en dependencia directa del Gobernador Civil de Madrid. En todo momento se vigila la ideología que subyace en las obras literarias, y que tanto puede perturbar la mente burguesa y popular, situándonos así ante un género literario que generalmente defenderá, como hemos visto hasta ahora, el triunfo de los valores más tradicionales.

En conclusión, podemos decir que dos autores han cultivado el género con éxito durante esta temporada: Hernando y Oudrid; bien formado Hernando, con una formación enriquecida incluso con una estancia en París; pobre de medios, Oudrid, que sin embargo desarrolló bien su papel, confiriendo a estas obras iniciales la espontaneidad que necesitaban para contar con el apoyo del "respetable". "Oudrid necesitaba un conocimiento del tecnicismo del arte que despreció voluntariamente, o un sentimiento, una emoción artística a que su naturaleza se mostró siempre refractaria, o un ingenio y facilidad extraordinarios que nunca logró alcanzar... Pero en cambio, ¡con qué brillantez, con qué sensualidad, con qué alegre desenvoltura supo el malogrado maestro dar vida exuberante a la verdadera canción española, al canto popular en toda su propia sencillez genuina, en toda su encantadora facilidad! Y es que Oudrid tuvo el talento de huir de todo aquello que pudiera envolver, para el artista nacido tal, un problema cualquiera de los que no es dado resolver sino al compositor. Podría quizá tener pretensiones distintas, podría creerse dotado de cualidades de mayor alcance y aspirar a pasar por un maestro en toda la extensión de la palabra, pero sus numerosas partituras han quedado como elocuente testimonio de lo contrario. Pobre de armonía y de instrumentación, su estilo se manifiesta ampuloso y amanerado cuando pretende, como en los últimos años de su actividad artística, simular adelantos mentidos, entrar en sendas desconocidas y fingir profesiones de fe que son viviente antagonismo de su naturaleza y de sus conocimientos... Nada de ciencia, nada de cálculo; los acordes de tónica y dominante y una instrumentación primitiva bastan para sostener

aquellas melodías primitivas también, llenas de naturalidad y de encanto, cuya forma esbelta y graciosa, sin retoques ni perfiles ociosos, se disuelve con delicioso abandono en el ambiente puro del sentimiento popular"<sup>50</sup>.

Con estos intentos, comenzaba la restauración de un género, que naciendo como medio, (pretendía servir de cultivo para el nacimiento de la "ópera nacional"), pronto se convertirá en un fin en sí mismo.

### 3. Análisis del repertorio de la temporada.

#### 3.1 *Palo de ciego, derecho a las costillas*. Zarzuela en un acto original de Juan del Peral; puesta en música por Rafael Hernando.

Han aparecido dos partituras manuscritas<sup>51</sup> de esta obra en el Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de España<sup>52</sup>, que son las que hemos utilizado para el análisis de la obra. Asimismo el libreto<sup>53</sup>, en una edición de 1851, se halla en la Biblioteca Nacional de Madrid.

---

<sup>50</sup> Peña y Goñi. *La ópera española y la Música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, El Liberal, 1881, p. 361.

<sup>51</sup> En una de las partituras, en la portada aparece la siguiente inscripción: "*Palo de ciego, derecho a las costillas*. Zarzuela de D. Juan del Peral. Puesta en música por D. Rafael Hernando. Madrid. Su Dueño Dn. José Alvarez y Dn. José Courtier".

<sup>52</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo de la Sociedad General de Autores*. Madrid, SGAE, 1993.

<sup>53</sup> La historia de la obra es la siguiente: Un joven pintor se finge ciego para entrar en una casa y entablar sus amores con una linda doncella, que luego resultará ser prima suya, pero que por la madre estaba comprometida a otro pariente, viejo y ridículo, a quien el fingido ciego, como tal, sacude las costillas en diversos momentos. Hay también un viejo médico que tiene la manía de haber descubierto un elixir para curar la ceguera, aunque él no puede curar la suya por Dña. Bibiana, supuesta tía, y en realidad madre de la damita. Cuando el falso ciego declara su ficción, el médico cree ser obra de la fuerza curativa de su elixir, que en una botella de vino de Madera le había entregado al galán y este había bebido, pensando ser solamente vino. La misma D<sup>a</sup>. Bibiana estaba también algo encaprichada por el falso ciego, pero con gran discreción accede, antes de descubrirse, al matrimonio de su hija con el joven.



La partitura consta de siete números, cuya descripción es la siguiente:

**Nº 1. Introducción**

2/4. cc. 1-21

3/8. Allegro. cc. 22-175

**Nº 2. Romanza de Isabel**

2/4. Andante. cc. 1-92

**Nº 3. Duetino de Isabel y Bibiana**

2/4. Moderato. cc. 1-93

**Nº 4. Aria del Doctor**

4/4. cc. 1-32; Más allegro. 33-67

**Nº 5. Aria de Luis**

6/8. Andante. cc. 1-24

3/8. Allegretto. cc. 25-61

Piu mosso. cc. 61-70

**Nº 6. Tercettino de la peluca**

3/4. Allegro. cc. 1-33

4/4. Allegro. cc. 34-53

Un poco piu mosso. 54-69

**Nº 7. Dúo del garrote**

4/4. cc. 1-38; Allegro giusto. cc. 39-90.

4/4. Moderato Maestoso. cc. 91-153

Una introducción instrumental, seguida de la presentación de los personajes (Isabel, Luis, el Doctor), y dos duetinos y un terceto completan la estructura. La forma dramática que, por otra parte, coincide en ambas partituras, no tiene nada que ver con la que ofrece Cotarelo:

- 1º. Aria de tiple. (Carlota Jiménez)
- 2º. Dúo de tiple y contralto (Carlota Jiménez y Mª Bardán)
- 3º. Aria de bajo (José Alverá)
- 4º. Aria y cavatina de tenor (Francisco Lumbreras<sup>54</sup>)
- 5º. Terceto de triples y barítono (Carlota Jiménez, Mª Bardán y J. Cortés)
- 6º. Dúo de tenor y barítono (Lumbreras y Cortés)
- 7º. Canción báquica de tenor (Lumbreras)
- 8º. Rondó final

Comparando ambas estructuras, observamos que, prescindiendo de la Introducción orquestal que aparece en las partituras manuscritas de la SGAE, Cotarelo presenta los mismos números musicales:

**Aria de Isabel** (tiple. Interpretada por Carlota Jiménez)  
**Dúo de Isabel y Bibiana** (tiple y contralto. Interpretado por Carlota Jiménez y María Bardán)  
**Aria del Doctor** (bajo. Interpretada por José Alverá)  
**Aria y cavatina de Luis** (tenor. Interpretado por Francisco Lumbreras)  
**Terceto de la peluca** (triples y barítono. Interpretado por Carlota Jiménez, Mª Bardán y José Cortés).  
**Dúo del garrote** (tenor y barítono. Interpretado por Lumbreras y Cortés)

Sin embargo, Cotarelo cita una *Canción Báquica* del tenor y un *Rondó Final* que no aparecen en ninguna de las partituras encontradas. Podríamos pensar que el Rondó final se corresponde con la Introducción instrumental que encontramos en las partituras al inicio sin ninguna

---

<sup>54</sup> Los actores del Instituto no eran cantantes profesionales; sobre Lumbreras, director de la empresa durante esta temporada, afirma Cotarelo que "solía cantar de barítono o de lo que era preciso, pues todo lo hacía mal, aunque en lo hablado era buen cómico."

indicación escrita del tipo Introducción, Obertura, Preludio, etc. Y en cuanto a la *Canción Báquica* que estaría interpretada por Francisco Lumbreras, podemos intuir que el hecho de que fuese el Autor de la compañía del T. del Instituto le ofrecería un régimen especial para seleccionar o exigir determinados números para su lucimiento vocal, entre los que cabría pensar se encontraba dicha canción. Otra posible solución, también del todo hipotética, nos llevaría a pensar que por la disposición instrumental de las copias manuscritas, en las que la orquesta está distribuída de manera "moderna"<sup>55</sup>, se trata de copias tardías (años 60-70), y por ello la partitura habría sufrido modificaciones.

Sin embargo, lo que nos interesa en la obra es encontrar el estilo personal de Hernando, el primero de los autores de zarzuela que se forma en París, y que aunque cuenta con la influencia de maestros claramente rossinianos, también ha sido discípulo de D. F. Auber. El mismo comenta que "respecto al punto de vista de la iniciativa, debe tenerse en cuenta que mis cuatro primeras obras<sup>56</sup> pertenecieron a otros tantos poetas y, por consiguiente, que el enlace entre ellas fue del músico, no de los poetas"<sup>57</sup>. Interesa identificar también, la solución ofrecida a la consciente búsqueda de verosimilitud y coherencia dramática pretendida por ambos autores.

La obra<sup>58</sup> comienza con una Introducción orquestal de 175 compases, en la que se utilizan temas que luego aparecerán en los siguientes números musicales de la obra. La orquestación es la siguiente: Flauta, Clarinete en

---

<sup>55</sup> En la parte superior viento madera, seguido de viento metal, percusión y cuerda, no como en las partituras de los años 50 y de la primera mitad del siglo, en las que aparecen los violines I y II y las violas en la parte superior de la partitura, seguidos del viento y la percusión, y apareciendo los violoncellos y contrabajos en la parte inferior (a modo de ejemplo serviría la partitura manuscrita de *Jugar con fuego*, 1851, que está depositada en el mismo Archivo).

<sup>56</sup> Se refiere Hernando a *Palo de ciego*, cuyo autor es Juan del Peral; *Colegialas y Soldados*, de Pina y Lumbreras; *El duende* de Luis Olona; y *Bertoldo y Comparsa* de Romero Larrañaga.

<sup>57</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 333.

<sup>58</sup> Para ver la partitura remitimos a la fotocopia de ella que aparece en el *Apéndice de partituras* de la tesis.

si bemol, Oboes, Cornetines en si bemol, Trompa en fa, Fagotes, Trombones, Timbales (Fa y Do), y cuerda (violines I y II, viola, violoncello y contrabajo). El inicio de la obra es íntimo y nada pretencioso: los cinco primeros compases son una frase en unísono en la cuerda que parece situarnos en un ambiente tonal de fa menor, y que termina con una semicadencia sobre la dominante, que es respondida a modo de eco en las flautas con una arpegiación del mismo acorde de dominante. La frase aparece de nuevo ahora en la orquesta completa, que nos traslada al ámbito de tónica, y tras la secuencia, hay una zona de transición hacia el primer tema real de la obertura; se trata de nueve compases en los que se acumula tensión progresivamente, ya que desde el acorde de tónica (fa-la bemol-do-fa), tras un compás en silencio, pasamos al mismo acorde con séptima (fa-la bemol-do-mi bemol); otro compás en silencio va seguido de un acorde de séptima disminuida sobre si (si natural, re-fa- la bemol), que tampoco encuentra resolución, y tras otro silencio, regresa a la tónica de partida (fa-la bemol-do-fa), que, nuevamente mediante otro silencio, llega a un acorde de séptima de dominante de la tónica inicial y de la siguiente (Fa mayor). Todo este pasaje ha servido de introducción para la llegada del primer tema melódico de la obra en Fa mayor; se trataba de crear tensión, y Hernando ha sabido hacerlo sirviéndose de los elementos ya clásicos del lenguaje teatral universal:

- a). Poco (o incluso nulo) interés melódico.
- b). Utilización de la secuencia armónica que permite reconducir la frase armónicamente hacia la tónica de partida, y elevar el registro melódico, extendiendo la frase a toda la orquesta (este recurso también le permite cambiar de timbre).
- c). Elección de una oscura tonalidad menor.
- d). Armónicamente, encadenamiento de acordes de séptima sucesivos, que no encuentran su resolución.
- e). Aparición de sucesivos silencios entre los acordes de séptima, que acumulan mayor tensión rítmica.

Esta parte inicial revela gran maestría por parte de Hernando, y buen oficio, adquirido sin duda de sus profesores rossinianos. Además de todos esos elementos, la sección inicial de la obertura hace oír el tema que

utilizará en el duetino del N° 3 entre Isabel y Bibiana, creando un nexo de unidad para el oyente que, desde el punto de vista de la percepción, relacionará dos puntos distantes temporalmente cuando vuelva a escuchar la música inicial al comienzo del N° 3.

Tras esta sección, comienza a partir del compás 22 la verdadera obertura de la obra, en el ámbito tonal de Fa mayor. Se trata de una parte con mucho más interés melódico. El tema inicialmente aparece en las flautas y los clarinetes, y tras la primera exposición pasa a toda la orquesta. Tiene un claro ritmo yámbico (breve-larga), que le da un carácter ágil y ligero. Tras la repetición del tema en toda la orquesta, aparece una zona inestable tonalmente que se traslada a la región del sexto grado menor, y tras la aparición de nuevo de un compás en silencio regresa a la dominante, que sirve de transición hacia el segundo tema. El segundo tema aparece también en el tono inicial, y utiliza la misma forma de exposición: aparición inicial del tema en las flautas y clarinetes, y repetición en toda la orquesta. Tras este segundo grupo temático, encontramos una larga coda (compás 88-175) que cierra la obertura. Se trata de cadencias sucesivas sobre tónica enriquecidas con diversos recursos de dilatación armónica: secuencias modulantes, acordes de séptima de dominante sobre el segundo grado, formando parte de flexiones a la región de la dominante, utilización del sexto grado descendido, la alteración del quinto grado para distanciar la aparición de la tónica, el cuarto grado ascendido, etc. hasta que en el compás 164 aparece la tónica, como tal, en posición fundamental y en el registro correspondiente a una resolución, y es afirmada hasta el final del número.

El N° 2 es el aria de la tiple. El ambiente del número es absolutamente italianizante: bella melodía, escaso trabajo orquestal, armonización clásica, en resumen una estilización del bel canto. Es una romanza corta (82 compases), que no exige grandes alardes virtuosísticos de la cantante. La orquestación se mantiene respecto al número inicial, y también mantiene Hernando el cómodo juego de la cuerda, como sostenedora armónico-rítmica, y motivos melódicos en el viento madera, donde la flauta y el clarinete tienen un papel preponderante. Al igual que en el número inicial, aparece en este número una introducción inestable tonalmente, que tras 10 compases nos conduce al inicio de la melodía, que aparece en los clarinetes, y que está acompañada por la cuerda, que en

este número cumplirá una función de mero relleno. Tras la exposición del material melódico en el viento, inicia su intervención la soprano, que repite el material melódico. El texto es el siguiente:

*Ya no hay cielo, no hay estrellas  
ni luceros, ni ancho mar  
no hay frescura ya en el prado  
ni esplendor en la ciudad.  
Sólo queda al pobre ciego  
entre angustias y orfandad,  
una noche tenebrosa  
para gemir y llorar.*

Se trata de la tradicional estrofa métrica castellana: versos octosílabos, que riman en asonante los pares y quedan libres los impares. La melodía aplica el mismo criterio de simplicidad: frases de ocho compases, con semifrases de cuatro, que van de I a V y de V a I; no aparecen desequilibrios rítmico-melódicos, sino que las frases describen el arco típico del fraseo clásico. Tampoco hay adornos, la unidad rítmica continúa siendo la negra, y no hay decoraciones, solamente aparece al final un calderón sobre la dominante del último motivo vocal, que daría pie a pensar en la posibilidad de una cadencia vocal. Armónicamente tampoco presenta demasiado interés, y el único recurso que contribuye a enriquecer el número es un descenso cromático que aparece en los compases 57-60.

El N° 3 retorna al ambiente del inicio de la obra, presentando el material del comienzo en su primera sección, a modo de introducción, que va desde el compás 1 al 63, y que tiene cierto sentido de recitado dramático. Los compases iniciales son exactos a la introducción (exposición en la cuerda, y reaparición del material en un tutti), pero en el compás 22 aparece Bibiana que repite el grupo temático inicial; poco después es contestada por Isabel (c. 29), que añade nuevo material temático, y para concluir esta primera sección se juntan ambas para terminar sobre la dominante de la tonalidad que va a aparecer: Fa mayor. Es interesante el recitado sobre un intervalo de segunda aumentada (la

bemol-si natural) que les exige Hernando a las cantantes (están acercándose a la dominante, a través de la dominante de la dominante). El texto inicial ha continuado con el avance de la acción, no la ha detenido con sentido reflexivo:

Bibiana

*-¿En qué estás tan ocupada  
los ojos sin levantar?*

Isabel

*-Dibujó una vista amena,  
la pradera del canal.*

Bibiana

*-Muéstrame tus adelantos,  
que quiero mi voto dar.*

Isabel

*-Prefiero enseñarlo luego:  
pronto voy a terminar...*

Tras este inicio, la melodía, al igual que sucedía en el número instrumental del comienzo, se traslada a Fa mayor, y ambas cantantes comienzan un dúo propio de la opereta más ortodoxa; predominan los intervalos de tercera entre ambas, y el movimiento contrario. Es un dúo de gran belleza, ágil y con destacada función en el texto. Ambas están poniendo en alto sus pensamientos: Bibiana quiere ver el dibujo que Isabel no le quiere mostrar. Bibiana dice:

*Tal empeño en descubrirlo  
fallido te ha de salir,  
que hay misterio en el dibujo  
y yo lo quiero inquirir.*

e Isabel dice al mismo tiempo:

*Tal empeño en descubrirlo  
fallido ta ha de salir,  
que hay misterio en el dibujo*

*y nadie lo ha de inquirir.*

En este momento la acción se ha detenido, y por ello el desarrollo musical es mayor: salimos del mero recitativo para pasar al terreno de la ópera cómica.

El N° 4 mantiene el ambiente cómico al que se había llegado al final del dúo anterior. La orquestación es similar a la del n° 3, apareciendo el Fagot, que aumenta el color oscuro y apoya las sonoridades graves, en este número a cargo del bajo. Se trata de otra aria cómica, que representa el momento de la acción en el que el doctor presenta su elixir mágico que cura todas las cegueras. Estamos en el ambiente de la más pura ópera bufa italiana: podría tratarse perfectamente de un aria de Rossini. Está dividida en dos secciones: la primera (c. 1-32), es un *Allegro moderato* en 4/4, que nos sitúa en el ambiente bufo. Tras cuatro compases de introducción vocal, en los que las flautas y los violines primeros realizan motivos descendentes en semicorcheas, oímos una cadencia perfecta (I-IV-V-I) de la tonalidad principal que da entrada a la voz. La intervención del bajo comienza en el compás 5, con una melodía simple, por grados conjuntos, que recuerda mucho los típicos parlados rossinianos sobre una sola nota. El texto de esta primera sección es el siguiente:

*Con el famoso elixir  
que velado he conseguido,  
en Madrid no habrá ya ciegos  
exceptuando algún marido,  
pues tal clase de ceguera  
he llegado a descubrir  
que no la puede curar  
ningún humano elixir.*

Se trata de una sección con poco interés melódico, en la que Hernando ha buscado obtener la mejor declamación posible del texto. Armónicamente tampoco aparecen recursos nuevos, ya que al no producirse ninguna modulación, encontramos continuas afirmaciones cadenciales de la tonalidad principal, que están enriquecidas con alguna



pequeña inflexión al área de la dominante a través siempre de un acorde de segundo grado. El autor se ha decidido por motivos en ritmo tróqueo, además de hacer aparecer notas entrecortadas por medio de silencios de corchea, recurso propio de la ópera bufa. Tras la repetición de la última frase a través de varias cadencias de tónica, llegamos al inicio de la segunda sección: se trata de la segunda parte del aria (c. 33-67), en la que se produce una aceleración rítmica (*Más allegro*), también propia del aria del bajo bufo (se trata del paralelo bufo a las dos partes de aria seria: Cavatina y Cabaleta). Por supuesto, en esta segunda sección nos mantenemos en la misma tonalidad (pensemos que otra característica de ópera bufa es la escasa fluctuación tonal, y las progresiones cadenciales continuas que evitan la ambigüedad tonal en todo momento). El texto de esta segunda sección es el siguiente:

*Gran cosa, por más que digan,  
es mi elixir lacrimal,  
pues aunque no haga provecho  
tampoco puede hacer mal.  
En caso de que haga mal  
de fijo no hará provecho  
y si por rara excepción  
no obra el remedio derecho,  
en caso de que haga mal  
de fijo no hará provecho.*

En esta segunda sección la melodía continúa con las características anteriores, predominando los motivos con ritmo troqueo, pero la orquestación es más rica, y aparecen con frecuencia tresillos en flautas, clarinetes y violines primeros, lo que nos permite hablar de un pulso interno ternario, que se va a mantener en la melodía del cantante con esos pies troqueos formados por corchea con puntillo y semicorchea. Continuamos aquí con frases cuadradas de ocho compases, con dos semifrases enmarcadas por diseños cadenciales. Armónicamente, esta sección es más rica que la anterior ya que se producen inflexiones al tono del sexto grado (re) sensibilizando la dominante, secuencias modulantes, y en los últimos diez compases, (c. 57-67), aparecen cadencias sucesivas que utilizan diversos medios para retardar la resolución en tónica, con

inflexiones hacia un supuesto La bemol mayor. Por fin, a partir del compás 63 llegamos a la zona cadencial del número, con la prototípica cadencia rossiniana (I-IV-V<sup>4</sup>/6-V-I).

El nº 5 es el aria del protagonista masculino (Luis, el ciego). Parecería propio que se tratara de un tenor, y así lo define Cotarelo, sin embargo, la partitura está escrita en clave de Fa en cuarta, y la tesitura es más propia de barítono que de tenor. El carácter del aria es absolutamente de ópera seria (está claro que la pareja de protagonistas -Isabel y Luis- nos trasladan al mundo de la ópera seria, mientras que el Doctor pertenece al mundo bufo, y el personaje de doña Bibiana sirve de puente entre ambos mundos). Es un aria biseccional, que nos presenta vocalmente al otro personaje protagonista; la primera sección, o cavatina (cc. 1-25), es un *Andante* en 6/8, que está escrito respetando toda la normativa italiana. El texto de esta primera sección es el siguiente:

*Angel bello de mis ojos,  
prenda del alma querida,  
antes perdiera la vida  
que ceder a otro tu amor.  
Puede ser correspondido,  
tengo dulce confianza,  
al faltarme la esperanza  
moriría de dolor. ¡Ah!.*

Esta primera parte es claramente una declaración al público de sus sentimientos hacia Isabel. La voz lleva la indicación de *dulcísimo*, y la melodía, trazada mediante una exagerada cuadratura, dibuja los típicos arcos melódicos de la ópera belcantista. El acompañamiento arpegiado de la cuerda grave (contrabajos y violoncellos), apoya los arcos melódicos. También resultan de gran belleza los diseños contrapuntísticos que aparecen en las flautas y los clarinetes, que ayudan la marcha de la voz al inicio (cc. 3-6 y 10-11), y que enriquecen la textura con motivos nuevos en los compases 17-20. Armónicamente no se producen modulaciones, y la tonalidad principal se amplía con inflexiones a las áreas del segundo grado (fa), y de dominante (si b). La segunda sección aparece a partir del compás 26 y se extiende hasta la Coda final (c. 64-72). Por tanto, durante

los compases 26-63, se produce una aceleración que está indicada por un cambio de tempo (*Allegretto* frente al *Andante* inicial), y de compás (aparece 3/8, frente a 6/8). Esta segunda sección, o cabaleta, no nos conduce a una zona de bravura vocal, sino que la voz está trabajada con los mismos recursos<sup>59</sup>, y lo que se produce es una sensación de urgencia y precipitación hacia el final del aria. Veamos el texto que se está poniendo en música:

*Llegue el momento  
grato y dichoso  
de ser esposo  
de un serafín.  
Quiera mi suerte  
y hagan los cielos  
que mis desvelos  
logren su fin.*

El texto expresa un anhelo del protagonista que piensa que el objetivo de su mentira está a punto de llevarse a cabo. Lo que está consiguiendo Hernando con la aceleración de la cabaleta, es transmitir al público la sensación de necesidad de solución a un conflicto planteado desde el inicio de la obra. Este tipo de recursos son propios del género lírico; pensemos en un ejemplo paradigmático: el dúo entre D. Giovanni y Zerlina que aparece dentro del tercer cuadro del primer acto de la ópera de Mozart (*La ci darem la mano*). En este ejemplo, Mozart elige un 2/4 para el inicio, y tras un diálogo que aumenta la tensión escénica, nos trasladamos a un 6/8 en un tempo acelerado que refleja la urgencia de D. Giovanni por llegar a ese encuentro amoroso con Zerlina. En el caso de Hernando, no nos encontramos con un diálogo, sino con la solitaria reflexión del protagonista que anhela el encuentro con su amada, y dicho anhelo está reflejado con un recurso que no por clásico deja de ser efectivo. Tras la expresión del protagonista aparece, para concluir el número, una Coda de 9 compases, en la que se agiliza de nuevo el tempo (*Piu mosso*), para

---

<sup>59</sup> Debemos tener en cuenta que Hernando no contaba con cantantes reales, sino con actores que "además" cantaban, como ya hemos comentado.

concluir de una manera aún más precipitada el número musical. La armonía apoya también la tensión rítmica con la dilatación de la resolución (aparecen dos inflexiones a la dominante mediante un sexto grado descendido).

Este es el último número solista, ya que ahora Hernando opta por hacer aparecer concertantes y dúos hasta llegar al final de la comedia. El nº 6 es un terceto entre Isabel, D. Sabas y Luis (*Tercetino de la Peluca*). Se trata de otro número de ópera seria, con dos voces graves (bajo cantante y barítono) y una aguda (soprano). Este tipo de asociaciones vocales será una constante en el repertorio posterior<sup>60</sup>. El terceto comienza con intervenciones individuales de cada uno de los protagonistas:

Luis

*-¿Qué diablos tengo en la mente?  
O estamos en el jardín  
y es un puñado de hierba,  
o si no es un pelucón.*

Isabel

*-Antes de llegar la noche  
la luna he visto salir.  
¿Quién tan soberana calva  
podrá verla sin reír?*

D. Sabas

*-Este hombre es la pulmonía  
es naufragio y es tempestad  
es fuego, fiebre, ladrones  
y esto da calamidad  
¡sí!, esto da calamidad.  
¡Estoy tan desesperado  
viendo mi suerte fatal,*

---

<sup>60</sup> Pensemos en una obra símbolo, con es *Jugar con fuego*, donde aparecen numerosos tercetos entre la protagonista femenina, la Duquesa de Medina (soprano), el Marqués de Caravaca (barítono), y el Duque de Medina (bajo).

*que se me pasan deseos  
de arrojarme en el canal!*

El terceto está escrito en sol mayor, tonalidad clara y brillante. La cuadratura de las frases es evidente, lo mismo que el fluir armónico-tonal, que siempre nos conduce de I a V y de V a I de la tonalidad principal. Sólo a lo largo de la intervención de D. Sabas se produce una transición al tono de la dominante menor (re). Se trata del momento en que ha terminado de dar la réplica a las dos intervenciones anteriores, momento en que necesita introducir un elemento de variedad, optando por esas semicadencias sucesivas sobre la dominante, reforzadas por esa inflexión con la ayuda del sexto grado descendido (c. 23-33). A partir del compás 33, momento en el que D. Sabas expresa su desesperación, Hernando cambia el compás de un 2/4 a un 4/4. De nuevo repetimos el esquema inicial a partir del comienzo de esa segunda sección en el compás 34, ya que D. Sabas empieza con una frase de ocho compases y la respuesta ahora ya no va a ser individualizada, sino que se trata de una respuesta a dúo entre Isabel y Luis (por décimas paralelas en tesitura real). Este esquema se mantendrá hasta el final del terceto, con intervenciones en un estilo casi de parlato de D. Sabas (el bajo cómico), acompañadas por las décimas de los otros dos protagonistas. Hay claridad tonal, apareciendo sólo dos momentos de ambigüedad en los compases 51 y 53, ya que se intercala un acorde de Mi b mayor, sexto grado alterado descendientemente, que nos acerca a la dominante para realizar la cadencia. El trabajo orquestal no merece mención especial, ya que apoya las líneas vocales rítmica y armónicamente.

El último número de la obra es un dúo entre Sabas y Luis (bajo y barítono de la obra), que se disponen a enfrentarse en un cómico duelo. Nos mantenemos en el ambiente de ópera cómica. Es un número siempre en modo mayor que muestra una orquestación más densa que los anteriores. Tras una afirmación de la tónica en toda la orquesta, que es seguida de un calderón, aparece la entrada de Sabas, con el siguiente texto:

Sabas  
*-Elige armas, la pistola,*

*sable, fusil o florete,  
pues mi honor se compromete  
a darte satisfacción.*

Se trata de una melodía fácil, cuadrada, que define el ámbito tonal de La bemol mayor, tonalidad principal del número. El carácter belcantista es claro, apareciendo dos calderones que supeditan la orquesta al cantante. Tras este desafío, el protagonista, que ha triunfado al final de la obra, contesta al viejo doctor:

Luis  
*-Armas de fuego, ni blancas,  
yo no puedo aceptar eso.  
Garrotazo y tente tieso  
ésa es mi resolución.*

Luis le responde exactamente con la misma frase melódica. Tras el planteamiento del conflicto entre ambos, pasamos a una parte en la que intervienen juntos, la mayor parte del tiempo a distancia de terceras paralelas, realizando sucesivas cadencias sobre la tónica, hasta llegar a una semicadencia sobre la dominante del nuevo tono al que nos dirigimos en la segunda sección del dúo; se trata de un *Allegro giusto* que aparece en el compás 38, y que indica el cambio de la primera sección a la segunda, que se traslada a Do mayor. En este momento Sabas le responde a Luis:

Sabas  
*-Si quieres al punto  
ven a pelear  
con sable o espada,  
con daga o puñal,  
pues soy caballero  
y no he de lidiar  
con grueso garrote  
cual rudo gañán.*

Hernando elige para esta respuesta una música también decidida y contundente, en un brillante Do mayor, dentro del ambiente cómico en el que había comenzado el dúo. Luis, ofendido comenta:

Luis  
-¡Garrote!, ¡Gañán!  
(hablado)  
*¿Sabes lo que dices?*

y comienza a argumentar su defensa:

Luis  
-*El ciego Belisario  
ínclito general,  
usaba de un garrote  
para no tropezar;  
con él daba a los perros  
que le iban a ladrar.*

Para poner en música esta argumentación. Hernando ha cambiado de nuevo de tonalidad, ahora se trata de Mi bemol Mayor (c. 56), que adopta un carácter de marcha guerrera. Desde ahora, se irán estrechando las intervenciones de los personajes, hasta que a partir del compás 71, se junten, discutiendo si rivalizarán con el garrote, o lo harán como "caballeros". Las melodías de ambos coinciden, y si se distancian, lo harán a distancia de tercera y siempre en movimiento paralelo. En el compás 89 comienza otra nueva sección que regresa a la tonalidad principal (La bemol Mayor) y rallentiza el tempo, con la aparición de un *Moderato*. Un fragmento hablado (-*Conque no quiero; -¡pues al combate!*), seguido de otro exclamativo, con sentido ascendente, en el que ambos personajes gritan *¡Al combate!*, nos conduce a la zona más tranquila y belcantista del número, que se inicia en el compás 95. En ella, la cuerda realiza diseños arpegiados en tresillos, que acompañan a la melodía, que de nuevo refleja la fuerte influencia italiana. El diálogo es el siguiente:

Sabas  
-*Armome de un garrote.*

*prepárate a rascar,  
que a fuerza de estacazos  
te voy a derrengar.*

Luis

*-Ya estás entre mis uñas,  
prepárate a rascar,  
pues veinticinco palos  
te voy a propinar.*

El carácter marcial, sin embargo, está marcado por el uso de pies yámbicos, a pesar de que esté neutralizado por el acompañamiento belcantista de la cuerda. A partir del compás 112 los dos personajes se unen hasta el final del número, realizando sucesivas progresiones cadenciales, siempre manteniendo carácter marcial que adoptó el número. La orquesta remata el número con una cadencia, en la que destaca el papel de la melodía descendente de los violines primeros, que precipita la resolución, y le da un carácter mucho más brillante.

En esta obra, Hernando se define ya como un compositor de oficio adquirido, que utiliza de modo correcto numerosos elementos de la escuela italiana, y que enriquece el género con ciertos recursos tonales que no se utilizaban hasta entonces, sin perder ese carácter de frescura de las melodías, que sin duda convencería al público de mediados del siglo XIX. Se aprecia claramente la influencia del Donizetti de *Elixir d'amore*, incluso recogiendo en parte el tema de la ópera con cierto Doctor que pretende otorgarse la curación que ocurre en la obra gracias a la actuación de su elixir, e incluso se establecen paralelismos con *Don Pasquale*, al plantearse un matrimonio entre una joven y un anciano, a la antigua usanza. La tradición francesa está más presente en el asunto literario, pudiéndose encontrar cierta relación con el Molière de *El enfermo imaginario*. Está clara la línea compositiva de Hernando, que prefiere la escuela europea de ópera cómica a la línea ya comenzada por sus antecesores en obras en un acto (como las que ya hemos comentado que constan de tres personajes y entre 5 y 8 números de música y que pretenden recuperar las formas de la tonadilla). Su lenguaje es sumamente "aristocrático", sin que aparezcan formas autóctonas. Las características del estilo de Hernando que deja traslucir esta obra son las siguientes:



1. Mayor elaboración músico-dramática que produce como resultado un nivel más elevado de adecuación música-texto, y una mayor coherencia en la obra.
2. Eliminación de las formas hispanas (Boleros, seguidillas, polos, tiranas, etc.), en un intento, todavía tímido, que se hará más fuerte en sus dos obras siguientes (*Colegialas y soldados* y *El duende*) de internacionalizar nuestra escena, separarla de la tonadilla y de las formas "casticistas" -según la acepción que Subirá confiere al término y que ya hemos comentado anteriormente-, y acercarla formalmente al resto de teatro lírico popular-nacional que se desarrollaba en el resto de Europa.
3. Utilización de formas cerradas (Romanzas, Dúos, coros, etc). Todavía no ha aparecido en la zarzuela una "escena" músico-dramática<sup>61</sup>, donde la forma pase a un segundo plano en favor del avance de la acción dramática.
4. Preferencia por el texto rimado (quizá Hernando está todavía bajo la influencia de sus años de estudios parisinos, ya que el verso es también el texto preferido en las óperas cómicas de Auber y Adam<sup>62</sup>).

---

<sup>61</sup> El propio Hernando intenta utilizar la escena, o la idea de no ruptura del número musical, en el que se integran diferentes formas (recitativo dialogado, *parlato* y romanza) en sus obras *Colegialas y Soldados* y *El duende* (1849), pero es Gaztambide el músico que mejor sabe utilizar la escena musical en las primeras zarzuelas "restauradas" *El estreno de una artista*, cuya primera representación tiene lugar en 1852, y que trataremos en un capítulo posterior.

<sup>62</sup> Tendremos que esperar a las óperas cómicas de Gounod de mediados de siglo para que la prosa entre en el teatro lírico francés, confiriendo mayor flexibilidad a las melodías musicales, a la declamación y creando una "gramática francesa" real, frente a la "italianización" que sufrían también los teatros de París (véase el capítulo X donde este hecho se comenta con más detenimiento).

### 3.3 Misterios de bastidores. Zarzuela en un acto de Francisco de Paula Montemar, y música de Cristóbal Oudrid.

No hemos conseguido la partitura de esta obra, cuya forma dramática hemos trazado anteriormente según la descripción de Cotarelo. Aunque el número de personajes haya aumentado hasta catorce, no ha ocurrido lo mismo con los números musicales que son sólo siete. Cotarelo opina que "el cuadro está bien dispuesto y pasan con rapidez las escenas, aunque el estilo y el lenguaje tiene poca viveza y carácter apropiado. En este concepto es superior la obra de Peral"<sup>63</sup>. Los números finales, que son los más complejos (nº 6. Coro de coristas del teatro en diálogo con el bajo; y nº 7. Concertante final de la tiple, el bajo y coro), "son los mejores de la zarzuela y fueron los más aplaudidos"<sup>64</sup>. La obra gustó y se hizo muchas veces"<sup>65</sup>.

En fuentes hemerográficas encontramos las siguientes reseñas de la obra:

"Digamos solamente que la zarzuela del señor Montemar, música del señor Oudrid, *Misterios de bastidores*, agradó mucho, y que promete una serie de representaciones tan larga como la que ha obtenido *Palo de ciego*. Está llena de chistes, y la representan perfectamente todos los actores, en especial el señor Jiménez, inimitable en su graciosísimo papel de don Ramón. El público dio en hallar en la zarzuela ciertas alusiones a determinadas personas, que aumentaban el interés con que la escuchaban"<sup>66</sup>. Nosotros creemos que esto es pura malicia y, sobre todo, que no se necesita acudir a este triste y peligroso recurso de la aplicación personal para recibir gran placer con

---

<sup>63</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 219.

<sup>64</sup> *La Ilustración* del 17-III-1849 afirma: "Fue muy aplaudida, haciéndose repetir el cuarteto coreado que desempeñaron con igualdad y precisión la señora Jiménez y los señores Lumbreras, Cortés y Alverá".

<sup>65</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 220.

<sup>66</sup> Se trata de la alusión al Marqués de Salamanca que ya comentamos.

aquella animada y fiel pintura de lo que siempre ha pasado, pasa y pasará entre bastidores"<sup>67</sup>.

En el mismo periódico aparece el 31 de marzo otro comentario interesante de Velaz de Medrano:

"Más conocido que el señor Hernando es para nosotros el señor don Cristóbal Oudrid, joven compositor que ha escrito para los teatros de esta Corte mucha de la música de bailes nacionales. En la de *Misterios de bastidores*, como en otras suyas, vemos ingenio y lo que vulgarmente se llama chispa; pero le falta al señor Oudrid meditar sus obras y detenerse algún tanto más al escribirlas. En ciertos pasos de su última producción se nota algo de desaliño; pero la crítica tiene que enmudecer el considerar que dicha zarzuela se ha escrito en menos de cinco días... El motivo del andante coreado es feliz y produce excelente efecto; éste es, sin duda ninguna, el mejor trozo de toda la zarzuela. También tiene mérito la escena y coro entre el empresario y coristas y el acompañamiento. Se notan las buenas dotes que posee el autor para la composición. Toda la música de *Misterios de bastidores* es, por último, ligera, cual conviene a este género de composiciones, y ha tenido la misma buena acogida que la del señor Hernando"<sup>68</sup>.

El talento de Oudrid era, tal y como se desprende de las críticas, fresco y espontáneo, características que destaca Peña y Goñi cuando se refiere al autor: "sólo con la ayuda de un instinto prodigioso podía realizarse el verdadero milagro que Oudrid supo llevar a cabo de un modo tan evidente. Este instinto prodigioso no le faltó jamás. Naturaleza artística de primer orden, tenía esa extraña adivinación del genio, que descubre de un golpe, sin esfuerzo y con la seguridad de la revelación, horizontes desconocidos. Gérmenes debía encerrar su alma, que la despreocupación y el descuido amortiguaron considerablemente; cualidades debía haber en su entidad artística, que la falta de estudio impidió desarrollar y quedaron

---

<sup>67</sup> Eugenio de Ochoa, *La España*, 18-III-1849.

<sup>68</sup> Velaz de Medrano, *La España*, 31-III-1849.

por tanto en estado latente. Y es que Oudrid, encerrado en un círculo de hierro por su escasez de cultura musical y por la falta casi total de los conocimientos científicos indispensables para el arte que cultivaba, se veía imposibilitado de caminar con desembarazo por los senderos que el arte presenta a los que real y verdaderamente lo profesan"<sup>69</sup>. Estas duras palabras de Peña, definen el arte de Oudrid, su espontaneidad controlada, y su pura intuición escénica; deberemos esperar a analizar obras estrenadas en las temporadas siguientes para conseguir alguna de las características de su estilo.

#### 4. CATALOGO DE ESTRENOS EN MADRID: Temporada 1848-49

**1. *El ensayo de una ópera (cuya ópera es Las sacerdotisas del sol o los españoles en otro mundo)***

Zarzuela en 1 acto, original de Juan del Peral. [Madrid, Imp. de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1849]

Puesta en música por Cristóbal Oudrid, con la colaboración de Rafael Hernando.

Estrenada el 24 de diciembre de 1848 en el T. del Instituto.

[Ti/27, v. 3

T/23.608]

**2. *Los pícaros castigados o La fiesta en el Cortijo.***

Zarzuela original de [Mariano Fernández].

Puesta en música por Cristóbal Oudrid, con una canción de Ignacio Ovejero.

Estrenada el 24 de diciembre de 1848 en el T. del Príncipe.

**3. *Palo de ciego.***

Zarzuela en un acto, original de Juan del Peral. [Madrid, Imp.a cargo de C. González, 1851]

Puesta en música por Rafael Hernando.

Estrenada el 15 de febrero de 1849 en el T. del Instituto.

---

<sup>69</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 359.

[T/10.200

T/23.609]

**4. *Misterios de bastidores.***

Zarzuela en 1 acto, original de Francisco de Paula Montemar.

[Madrid, Imp. de don S. Omaña, 1849]

Puesta en música por Cristóbal Oudrid.

Estrenada el 16 de marzo de 1849 en el T. del Instituto.

[T/10.169

T/23.605

Ti/260. v. 1.]

## CAPITULO 6

# EL CAMBIO FORMAL

### 1. El estreno de *COLEGIALAS Y SOLDADOS* durante la temporada 1848-49.

Parafraseando a Ramón Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón*, el Madrid de mediados de siglo, ese Madrid bullanguero, castizo y ruidoso, que se vivía en calles y plazas, en cafés y teatros, en las cortes y frente a Palacio, se rejuvenecía y regeneraba, "atendida la situación política del país, pudiera decirse con la moderna fraseología que danzaba sobre un volcán"<sup>1</sup>. El régimen político organizado por Narváez tras el fracaso del Regente Espartero y de sus *ayacuchos*, se caracteriza por el control total que el gobierno adquiere sobre un sistema que mantendrá una formalidad política, cuya única realidad será una relativa tolerancia para la expresión pública del pensamiento. El movimiento progresista de 1848 se desenvolvió con una total falta de sincronización entre los diversos centros de acción, en tanto que el gobierno, que se había dotado de todos los medios necesarios para resistir, pudo reprimirlos sucesivamente sin mayor dificultad. El régimen no ofrecía el menor resquicio para una recuperación electoral de los progresistas y la prueba más evidente de ello es que todo el reinado de Isabel II (1837-1868), a partir de esta década moderada, corresponde a una continuada situación conservadora, en la que la época progresista no constituye sino un breve paréntesis, impuesto, según la costumbre, por la violencia.

En este contexto de aparente estabilidad de la monarquía constitucional, habiéndose asentado en el gobierno el grupo moderado con Narváez a la cabeza desde el 7 de febrero del 49, hemos de situar los estrenos de lo que hemos definido como obras símbolo para la restauración lírica.

Cuando el Conde de San Luis puso en práctica su proyecto de arreglo del Teatro del Príncipe y de los demás de la Corte, concedió al del Instituto la categoría de teatro de primer orden con la denominación de Teatro de la Comedia. El Instituto contribuyó notablemente al

---

<sup>1</sup> Mesonero Romanos, Ramón. *Memorias de un setentón*, Madrid, 1881.

renacimiento de la zarzuela, poniendo en escena algunas que sirvieron para pulsar el gusto del público, que se mostró decididamente favorable al género. Formaban la compañía de este teatro el año cómico de 1849, José M<sup>a</sup> Dardalla, Josefa Hernández, Francisca Arjona, José Ortiz, Ramón Aguirre, Manuel Prat, José Bonovio y José Alverá.

Seis días después de *Misterios de Bastidores* se anuncia al público el estreno a beneficio de Lumbreras, en el Teatro del Instituto (ahora de la Comedia, según la normativa vigente desde enero de este año 1849) de la zarzuela en dos actos y en verso original de Mariano Pina<sup>2</sup> y F. Lumbreras, puesta en música por Rafael Hernando, *Colegialas y soldados*. Hernando relata así este hecho: "Animado por el éxito de mi primer ensayo de zarzuela, solicitado vivamente por la sociedad de actores que tenía el Instituto y queriendo aprovechar las buenas disposiciones que había encontrado para hacer otra prueba más importante antes de la próxima disolución de aquella compañía<sup>3</sup>, en 13 ó 14 días escribí

---

<sup>2</sup> Pina nace en Madrid en 1820. Era abogado y alto funcionario del Estado. Fue un fecundo autor dramático y colaboró, como veremos, en el desarrollo del género. Murió en Madrid el 14 de diciembre de 1883. "...Escribe una media docena de composiciones del peor gusto, tales como *Los dioses del Olimpo*, *La vida madrileña*, *La sota de espadas*, *Francifredo*, *La gata de Mari-Ramos*, *El joven Virginio*, *El sordo*, *Bazar de novias* y *El hombre es débil*, y alguna otra, pero en el género de la zarzuela tiene obras muy aceptables, como *¡Si yo fuera rey!*, *Un trono y un desengaño*, *Los comediantes de antaño*, *Enlace y desenlace*, *Brusquino*, *Compromisos del no ver*, *Al amanecer* y otras variadas. Pero donde más luce su ingenio es en sus lindas comedias *Capas y sombreros*, *El oficialito*, *El rey de los primos*, *A quien Dios no le da hijos*, *Juegos prohibidos*, *Amor y miedo*, *A caza de divorcios*, *Redimir al cautivo*, y una de magia titulada *Embajador y hechicero*. Juguetes cómicos tiene asimismo en su teatro una porción de ellos llenos de gracia y ligereza. *Manolito Vázquez*, *Juan el perdío*, parodia de *Los amantes de Teruel* E. H., *No más secretos*, *Cosas de locos*, *Carambola y palos*, *Las cuatro esquinas*, *Suma y sigue*, *Las plagas de Egipto*, *Escuela normal*, *Lluvia de oro*, *La novia del general*, y otras muchas, cumplen con las leves exigencias de esta clase de composiciones". Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del teatro en España*. Barcelona, Montaner y Simón, 1924, p. 465.

<sup>3</sup> En esta época el año cómico terminaba el Viernes de Dolores.

*Colegialas y Soldados*, que se estrenó el 20 de marzo y que obtuvo un completo y lisonjero éxito"<sup>4</sup>.

Hemos llegado a "los orígenes de la zarzuela"<sup>5</sup>, que "residen en la obra en dos actos de los señores Pina y Lumbreras y el Sr. Hernando *Colegialas y Soldados*."<sup>6</sup> en opinión de Peña y Goñi, opinión compartida por Cotarelo, Subirá, Matilde Muñoz, y la gran mayoría de estudiosos del género. En otro fragmento de la misma obra continúa diciendo Peña "...¿qué era lo que divertía a los madrileños en cuestión de música española? *El sacristán de San Lorenzo*, *El suicidio de Rosa*, *La venganza de Alifonso*, graciosas parodias de óperas italianas, escritas por Azcona, y en las cuales Caltañazor hacía destornillar de risa al público del teatro de la Cruz en 1847. *Colegialas y Soldados* de Hernando surgió en el Instituto después de *Palo de ciego*, *Las sacerdotisas del sol* y *Misterios de Bastidores*, de Oudrid, en 1849. El teatro de Variedades dio a conocer, en el mismo año, *El duende*, primera piedra indudablemente del gran edificio futuro cuyos cimientos había desflorado *Colegialas y Soldados*... en lo que atañe a *Colegialas y soldados* y *El Duende*, el nombre de Hernando pertenece a la masa popular, y nadie podrá jamás seguramente separar ese nombre de los orígenes de nuestro espectáculo lírico-dramático nacional, nadie podrá olvidar que representa la concepción de nuestra zarzuela"<sup>7</sup>. En un pequeño artículo que Subirá dedica a la zarzuela, apoya las opiniones de Peña, afirmando que "el año 1849 fue sumamente venturoso para el arraigo y prosperidad de la zarzuela. Dada su necesidad de alzar el vuelo, el 15 de febrero estrenó el joven compositor Rafael Hernando su primera obra: *Palo de ciego*. Transcurrido un mes tan sólo, estrenó el arraigado compositor Oudrid *Misterios de bastidores*. Ambas zarzuelas tenían un acto. Y estrenó el

---

<sup>4</sup> Carta que Hernando dirige a Barbieri, y que se incluye entre los documentos del *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid (*Documentario*).

<sup>5</sup> Se refiere Peña a la zarzuela restaurada o romántica que renace a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Peña y Goñi, A. *La ópera española y la Música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imp. El Liberal, 1881, p. 315.

<sup>6</sup> Peña y Goñi, A. *La ópera española y la Música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imp. El Liberal, 1881, p. 316.

<sup>7</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 341.



mismo Rafael una en dos actos -¡la sorprendente novedad!-, seis días después de aquellos «Misterios». Llevaba el título de *Colegialas y soldados*, y su éxito fue tan fulminante como decisivo. Al publicar en 1872 esta obra suya reducida a canto y piano, escribió un prólogo donde él se declaraba «iniciador de la zarzuela» porque dicha obra, según palabras textuales, "determinó la forma del género, promovió empresas teatrales para cultivarlo y consiguió, sin dilación ni demora y de la manera más completa, la asidua concurrencia del público, que son las tres circunstancias indispensables para que con razón pueda decirse que en *Colegialas y soldados* estribó y tuvo su principal base el espectáculo de la zarzuela en su actual y desde entonces no interrumpida época"<sup>8</sup>.

La obra no se editó hasta transcurridos veintitrés años de la fecha de composición de la misma (1872), y está dedicada al "Antiguo Conservatorio de Música y Declamación" en un largo prólogo<sup>9</sup> -que citan Subirá y Peña- y que es de sumo interés para conocer las opiniones del propio Hernando acerca del periodo inicial del género y de su trascendencia en el desarrollo de la zarzuela. Transcribimos a continuación el prólogo por su enorme interés:

"DEDICATORIA

I

"Señalar una vez más el cariño que siempre he tenido al Establecimiento nacional en que hice mi fundamental educación artística, y que me llevó a cultivar la Música, es el principal móvil de esta dedicatoria que hago, no como compositor de zarzuelas, ni tampoco como profesor del Conservatorio de Música, sino sólo y exclusivamente como antiguo discípulo de esta escuela.

Carecería de oportunidad y no tendría importancia alguna hoy esta dedicatoria, si la hiciese como compositor, puesto que hace diez y siete años que me está cerrada la escena del género lírico español del que fui

---

<sup>8</sup> Subirá, José. "Panorama Histórico de la Zarzuela", *Temas musicales madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1971, p. 147.

<sup>9</sup> Dicho prólogo se publicó a modo de dedicatoria en la partitura para canto y piano que publica Antonio Romero en 1872 (Cortizo, Encina. *Catálogo de los Fondos de la Sociedad General de Autores de España*. Vol. I *Madrid. Partituras*. SGAE, 1993).

principal iniciador; lo mismo sucedería si la hiciese como funcionario del Conservatorio, en razón a que el haberlo sido activo durante diez y seis años me ha dado solamente el fruto de merecer por lo visto, mi actual categoría de profesor excedente. Por estas razones y desprendiéndome voluntariamente para este acto de las circunstancias y cualidades que mis trabajos y el público me han dado, sólo me atrevo a invocar el carácter de antiguo discípulo.

El Conservatorio, actualmente Escuela Nacional de Música, a pesar de ser la única institución que la nación ha sostenido para enseñanza de este arte tan civilizador como indispensable bajo el punto de vista social, no ha estado exento, hasta en sus más brillantes épocas, de acerbos y rudos ataques que hubieran comprometido su existencia, si no hubiese patentizado la sinrazón de sus adversarios con la manifestación clara e irrecusable de los beneficios que tenía prestados.

Entre estos, los referentes a la moderna zarzuela son quizás los de mayor importancia; porque sea considerado este género de espectáculo de poco o mucho valor artístico, haya tenido o no todo el debido adelanto, lo cierto es que constituye un género artístico nacional que ha más de veintidós años viene sustentando y desarrollando, en ventaja a otros espectáculos teatrales, importantísimas industrias.

La circunstancia de haber sido el principal iniciador de este género un discípulo del Conservatorio, es suficiente indicio y prueba de que emanó de sus aulas esta primera iniciación e impulso en favor del arte lírico español: así es que al dedicarle yo con tal carácter la reducción para canto y piano de la zarzuela *Colegialas y soldados*, que fue la primera en artístico plan y consolidadoras consecuencias, le proporciono poder mostrar con mayor facilidad un documento suyo propio y que sea el que fuere su mérito artístico, siempre señalará un hecho histórico del arte contemporáneo.

Para que este documento resulte completo, fuerza es que repita aquí, por más que conste en varias reseñas lo conducente a demostrar que esta obra determinó la forma del género, promovió empresa teatral para cultivarlo, y consiguió sin dilación ni demora, y de la manera más completa, la asidua concurrencia del público, que son las tres circunstancias indispensables para que con razón pueda decirse que en *Colegialas y soldados* estribó y tuvo su principal base el espectáculo de la zarzuela en su actual y, desde entonces, no interrumpida época.

## II

Mes y medio hacía por la Pascua de Navidad de 1848, de mi regreso a Madrid, después de cinco años de ausencia de mi patria, cuando una singular circunstancia, atendida la irreparable pérdida de familia que acababa de sufrir, me hizo ir al teatro que había en la calle de las Urosas, llamado entonces de la Comedia. En las funciones de tarde durante aquellas fiestas, se representó una parodia en un acto titulada *Las sacerdotisas del sol*, que contenía cuatro piecitas de música, tres escritas por el compositor D. Cristóbal Oudrid, y otra que se negó a componer y que yo compuse, previa a su venida en consideración a no poder dejar de complacer a mi amigo D. Juan del Peral, autor de la obra.

Las felices disposiciones para la música que descubrí en algunos de aquellos actores, por más que ni aún conocían el solfeo, y sobre todo, la gran complacencia del público al oír cantar en español, me sorprendieron tan vivamente, que desde luego combiné con dicho Sr. Peral la manera de aprovechar tan favorables elementos para intentar el planteamiento de un teatro lírico de zarzuela, ya que respecto al de Opera española, que era uno de los proyectos que del extranjero traía, tuve que abandonar por entonces el pensamiento, porque las elevadas clases sociales a quienes más debía interesar su planteamiento, se mostraban repulsivas y poco dispuestas a secundar mi proyecto.

En la noche del 18 de febrero de 1849 se representó nuestro ensayo de zarzuela en un acto titulado *Palo de ciego*; a su representación sucedió en la del 15 de marzo el que en un acto también hicieron los Sres. Oudrid y Montemar, titulado *Misterios de bastidores*, y seis días después, 21 de dicho mes, fue la primera representación de *Colegialas y soldados*.

A los pocos días una empresa con deseo de cultivar este nuevo espectáculo, después de haber solicitado y obtenido de mi, bajo la condición de ser director exclusivo del género, una escritura con el compromiso de componer en la inmediata próxima temporada catorce actos de zarzuela, subarrendó en seguida el teatro que había en la calle de la Magdalena y que se nombró de Variedades.

La primera composición de mi contrato fue la zarzuela en dos actos, letra de D. Luis de Olona, titulada *El duende*, que se estrenó en la noche del 6 de junio de dicho año de 1849, alcanzando tan completo éxito, que

me eximió de la pesada carga de los catorce actos; pues las 120 representaciones que de ella se sucedieron en aquella temporada, sólo permitieron pusiese en escena la que para estrenarse a mi beneficio compuse en dos actos, letra del Sr. Larrañaga, titulada *Bertoldo y comparsa*.

El objeto que me impulsó a investirme con las atribuciones de director exclusivo, lo manifesté inmediatamente trabajando sin descanso hasta conseguir de la empresa que escriturase al cantante D. Francisco de Salas, tan luego como cesó de tomar parte en las funciones que en las tardes de la Pascua de Navidad de 1849 tuvieron lugar en el Teatro Español, representándose la zarzuela en dos actos *La Mensajera*, obra de Olona y del compositor D. Joaquín Gaztambide. Y en cuanto a este compositor, así como a D. Francisco Asenjo Barbieri, no sólo les fue franqueada la escena del teatro de mi dirección, sino que fraternalmente compartí ésta y sus emolumentos con ambos en la siguiente temporada, y con tanta mayor satisfacción por parte, cuanto a que a excepción de las zarzuelas en un acto del Sr. Barbieri *Gloria y peluca*, y *Tramoya*, que proporcionaron excelentes recursos pecuniarios, mis anteriores obras con agregación de la segunda parte de *El Duende*, que a poco compuse, fueron el principal sostén de aquella empresa, que sólo hubo de cesar por haber contratado, además de la compañía de zarzuela, una de verso y otra muy numerosa de baile español con dos teatros, el del Circo y el de Variedades, reedificado cual se halla a causa del extraordinario éxito que en él había alcanzado la zarzuela.

### III

Extenso parecerá quizá algo de lo que llevo dicho, para el solo fin hasta ahora mencionado de justificar mi dedicatoria, pero no lo es seguramente para llegar a otro objeto aún no señalado, que considero de mayor importancia, y que me obliga a continuar en la comenzada tendencia de personales y especiales servicios.

En la asociación artístico-cooperativa que para continuar el desarrollo de la zarzuela promovieron inmediatamente conmigo y como Junta Directiva, los compositores señores Barbieri, Gaztambide, Oudrid e Inzenga, el autor dramático D. Luis de Olona y el cantante D. Francisco Salas, merecí por derecho ser declarado entre los compositores el

primero en turno para el cargo de Presidente. Y tan seguí en la misma senda de entusiasmo por el progreso general del pensamiento que, después de terminar el tiempo de mi presidencia, encontrando mis compañeros que en su desempeño había demostrado especiales condiciones de organización administrativa, accedí a sus deseos encargándome de tan enojosa tarea, segregada del cargo presidencial, y continuando al frente de ella durante los tres años de aquella asociación que elevó el género al mayor desarrollo que ha tenido.

No por este encargo, dejé de tomar asidua parte y siempre con fortuna en los trabajos artísticos como compositor; pues además de varias obras que escribí en colaboración, puse en música las dos aplaudidas zarzuelas de nuestro eminente escritor D. Manuel Bretón de los Herreros, tituladas *El Novio pasado por agua* y *Cosas de Don Juan*.

Esta última sirvió para la inauguración de la primera temporada teatral, septiembre de 1854, en que la zarzuela volvió a ser regida por empresa especulativa; a la cual, por más que fuese emanada de la anterior Junta Directiva, no quise pertenecer, tanto por haber defendido como sistema más artístico la asociación cooperativa, cuanto por no ser garantía de buen compañerismo la circunstancia de que los cuatro que habían promovido y defendieron esta nueva organización y se constituyeron en dicha empresa, solicitaron del Gobierno pocos meses antes, por sí solos y para sí, con segregación de sus compañeros, un privilegio exclusivo para explotar la zarzuela, privilegio que les fue negado como no podía por menos de suceder.

Quizá sería este lugar oportuno para señalar la indicada variación como una causa más o menos esencial de la lentitud con que desde entonces ha marchado el desarrollo del teatro lírico español que acaso regido por asociaciones exclusivamente artísticas, desprovistas de todo carácter de especulación, hubiera llegado ya hoy a todo su complemento artístico con el establecimiento de la grande ópera nacional.

Por lo que a mí se refiere, cometí delito de no prestarme a convertir en empresa de especulación nuestra asociación artística, y debía por lo visto sufrir el castigo.

Desde entonces, y tan luego como terminó la serie de representaciones inaugurales de aquella temporada, no solamente fueron excluidas todas mis obras del repertorio del Teatro de la Zarzuela, sino que me ha sido

imposible obtener se represente ni una de la varias que después he compuesto, a pesar de que todas me hayan sido aceptadas y recibidas.

Sirva, pues, esta declaración penosa, y que como artista y español hago con rubor, y solo después de agotadas ya cuantas tentativas la dignidad consistente, de contestación a las diferentes interpelaciones que tanto amigos como conocidos frecuentemente me han dirigido y dirigen, y a quienes nunca he podido contestar de una manera conveniente para desvanecer las dudas que pudieran manifestarse acerca de mi laboriosidad. Sobre todo, pueda servir esta singular página de aliciente y estímulo a los verdaderos amantes del arte, para trabajar en provecho de esa entusiasta juventud dedicada a los largos y penosos estudios de la composición musical y que difícilmente conseguirá resultado alguno en el terreno del arte, si no sufren alteraciones los actuales elementos de manifestación que hoy existen.

Los individuos sucumben; las instituciones quedan.

El antiguo Conservatorio se llama hoy Escuela Nacional de Música, y mañana podrá tener otro nombre; pero subsistirá mientras España tenga gobiernos que atiendan a su ilustración.

Aprovéchese un momento oportuno, y trabájese sin descanso hasta conseguir en favor de la Música algo parecido a lo que para su desarrollo y progreso tienen las otras Bellas Artes.

La Pintura, la Escultura, y la Arquitectura, por más que sus obras, para ser conocidas, puedan exponerse donde se quiera, tienen periódicamente exposiciones, con compras y premios oficiales, y el compositor de música, al presente, sólo tiene para producirse con utilidad, el teatro, y si éste no tiene una buena y reglamentada dirección, resultará que los artistas se encontrarán a merced de empresarios, que creerán más defendidos sus intereses bajo el punto de vista de la economía, rechazando obras españolas, para traducir letra y música de obras extranjeras.

Todas las cultas naciones que se han interesado por las artes escénicas, y sobre todas, la Francia, que ha sido la más vigorosa en tan ilustrada y gloriosa idea, han acordado grandes subvenciones a los teatros que como modelos cuidaban para poder así intervenir en ellos y coadyuvar a su adelanto, que esencialmente depende de la digna independencia de los Autores, con bien estudiados reglamentos.

Estos, sabiamente confeccionados, evitan que puedan apoderarse de los teatros soberbios empresarios de conciencia laxa, que creyéndose árbitros de lo que sólo a la Patria pertenece por público veredicto, rechazan obras de autores proclamados una y otra vez con espontáneo aplauso, o lo que es peor aún, no atreviéndose ostensiblemente a semejante determinación, que denotaría sin embargo, alguna fuerza de juicio propio, acogen las obras cuando no pueden escudarse ni con un solo fracaso recibido, y sin fijarlas debido y justificado turno, las van relegando de año en año a sus archivos, consiguiendo por lo menos, que pierdan la oportunidad de exhibición a que tanto atiende el autor, y que envejezcan antes de oirse; con cuya incomprensible conducta, además de constituir una insuperable barrera para el patrio progreso de las artes, llegan a ser verdugos que matan el entusiasmo de mejor temple y privan de digna y merecida subsistencia al artista.

No bastará a la juventud que concurre a las aulas de la Escuela nacional de música, y entre la que habrá algunos individuos de los muchos a quienes por largo tiempo tuve ocasión de dedicar todo mi desvelo, el sentirse animada de levantado pensamiento y con la voluntad y abnegación necesarias para dedicarse a trabajos de adelanto general. Si los que habiéndola precedido, y con la fortuna de alcanzar favorable oportunidad para significarse en diversas creaciones y reformas existentes por el acierto empleado, suelen obtener la consideración que resulta de la expuesta página, sólo tenuemente sombreada, ¿qué porvenir espera al arte si la Suprema administración de la Nación, única fuente hasta ahora de eficaz iniciativa y resultados para el país, no llega a subvencionar algunos teatros, para darles una patriótica reglamentación!

El autor aclamado por el público con sus aplausos, después de los ímprobos afanes que siempre ha de costar el acceso a la escena, y especialmente en los teatros líricos, necesita tener fe para poder entregarse en el retiro de su morada al adelanto de sus producciones; necesita estar seguro de su derecho de no ser juzgado más que por el público que le aclamó, ínterin no le rechace o le signifique su desagrado; y hasta que haya estas seguridades, la dignidad del autor no estará en armonía con su noble y gloriosa misión, no podrá cimentarse en nuestro país sobre las bases sólidas la esplendorosa carrera artística, ni España podrá ocupar nunca musicalmente el lugar que por sus privilegiados

elementos y dotes de sus hijos le corresponde entre las naciones cultas y adelantadas.

Si para logro de los generalmente anhelados adelantos artísticos pudiese aducir alguna fuerza, entre otras de mayor valer, el presente documento, no sólo daré por bien empleado el dispendio que me ocasiona; lo mucho que contraría a mi carácter probado con diez y siete años de patriótico pudoroso silencio; la pérdida que pueda originarme; sino lo que es más, ni aún la censura que deba merecer por la ruda exposición de la verdad, logrará arrepentirme de haberlo escrito, que en consonancia perfecta está, según mi conciencia, con la senda de progreso general del arte, en que siempre caminé.

Madrid, y enero de 1872.

Rafael Hernando"<sup>10</sup>.

El libreto de la obra correspondía íntegramente a Pina, pero la versificación era de Francisco Lumbreras, que escribió los versos con la prisa exigida para estrenar la zarzuela dentro del año cómico que ya finalizaba. Muñoz afirma sobre la obra que "el libreto cortado sobre el patrón de la opereta francesa de la época y dotado de una partitura tan lozana, tan bien aderezada y construida, pronto arrebató al público de entusiasmo, haciendo adoptar en un momento un género que había luchado durante muchos años por abrirse camino, encontrar su forma y lograr adquirir autoridad y prestigio"<sup>11</sup>. Era verdaderamente nuevo dentro del recién creado género lírico la división en dos actos; si nos preguntamos qué supone realmente esta innovación formal para el repertorio, podemos enumerar una serie de características a priori, que veremos confirmadas al analizar la partitura:

1. Presenta por primera vez un desarrollo dramático elaborado, dejando de ser un conjunto de números musicales que

---

<sup>10</sup> *Colegialas y soldados, zarzuela en dos actos, Partitura para canto y piano, arreglada y dedicada al Antiguo Conservatorio de Música y Declamación (hoy Escuela Nacional de Música) por su autor Don Rafael Hernando. Madrid, Antonio Romero editor, 1872.*

<sup>11</sup> Muñoz, Matilde, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid, E. Tesoro, 1946,



completan una obra dramática, para convertirse en una obra en sí misma.

2. Este desarrollo, permite una revalorización del género en la consideración del público, que a partir de ahora lo ve como una forma lírica independiente.
3. La forma se dilata, los números musicales se amplían y aumenta el número de personajes principales, que adquieren un mayor nivel de caracterización dramática.
4. Se equilibra la proporción entre los diálogos hablados y el desarrollo musical.
5. La calidad de los números musicales mejora en relación con la exigencia de componer elaborados y largos desarrollos, aunque todavía no se asume plenamente la idea de escena continuada, que poco a poco excluya la utilización de formas cerradas.

El asunto dramático<sup>12</sup> recuerda a otra piececita que se presentó al público en la función de nochebuena de 1846 en el T. de la Cruz con el título de *Las Colegias son colegiales*<sup>13</sup>. La obra, que, como hemos dicho, es la primera de las zarzuelas del siglo que elige para su desarrollo un plan en dos actos, adopta una nueva organización para sus catorce números musicales:

---

<sup>12</sup> La escena ocurre en 1810 en una aldea navarra. En un convento que es a la vez colegio de señoritas, está la joven Matilde, a quien su tutor D. Severo encerró allí para obligarla a acceder a casarse con él, anciano achacoso. El desarrollo de la Guerra de la Independencia obliga a que acampe en el convento el cuerpo de tropas al que pertenece el oficial Julián, amado de Matilde. Después de algunas tentativas ideadas por él y por su asistente Pascual para hablar con Matilde, deciden recurrir al engaño, disfrazándose Julián de educanda y su asistente del fraile que la acompaña. Descubiertos al fin, y tras haber sometido al tutor a unas cuantas bromas pesadas, D. Severo cede y da su consentimiento a los enamorados para casarse.

<sup>13</sup> Para esta obra había compuesto alguna música Ramón Carnicer.

## ACTO PRIMERO

- 1º. Preludio orquestal
- 2º. Tempestad y Plegaria (Coro de Colegialas)
- 3º. Rataplán, canción (Julián y Coro de soldados)
- 4º. Terceto (Tornera, Julián y asistente)
- 5º. Velada (Matilde)
- 6º. Dúo (Julián y tutor)
- 7º. Canción Báquica (Asistente)
- 8º. Final: todos

## ACTO SEGUNDO

- 1º. Preludio: recitativo de Matilde y Coro de Colegialas
- 2º. Arieta (tutor)
- 3º. Arieta (Matilde)
- 4º. Dúo (Matilde y Julián)
- 5º. Coro de colegialas y cuento del asistente
- 6º. Final: todos

La concepción musical de la obra es nueva, pero se rastrea en ella la experiencia escénica de las anteriores zarzuelas en un acto, y se asume toda la tradición del teatro clásico nacional. En realidad, el Primer acto de la zarzuela actúa en sí mismo como una zarzuela en un solo acto, al que se ha diferido el desenlace, función que se reserva para el final del segundo. Hay dos momentos evidentes de tensión: el primer clímax se extiende entre los números 6º y 8º del I Acto, y el segundo entre el 4º y el 6º. La obra está equilibrada dentro de la más clásica tradición dramática: el segundo acto es ligeramente más corto que el primero, equilibrio de proporciones exigido para evitar la acumulación de demasiada tensión y la exigencia de un pronto desenlace a toda la obra. Los personajes también pertenecen al mismo legado clásico: es una comedia de enredo, con sus amantes de amores imposibles, un clásico equívoco que provoca situaciones cómicas a lo largo de la obra debido al engaño producido por el cambio de sexo, y la participación de un "escudero" -asistente-, el personaje cómico que distrae momentáneamente la tensión que genera el

nudo argumental (hay dos números para el asistente justo antes de los números finales de cada acto). Además, a pesar del distanciamiento que impone el contexto temporal (la obra representa una situación de principios de siglo), implica una crítica social a ese tipo de matrimonios concertados entre muchachas jóvenes y viejos achacosos, enfrentando esto al concepto burgués y liberal del matrimonio por amor.

Los personajes de la obra son los siguientes (según aparecen en la partitura reducida para piano<sup>14</sup> que se imprimió en 1872):

*Matilde* (tiple), interpretada el día de su estreno por Carlota Jiménez.

*Sor Ignacia, tornera* (contralto), interpretada en su estreno por M<sup>a</sup> Bardán.

*Don Severo, tutor de Matilde* (barítono), interpretada en su estreno por José Cortés.

*Julián* (bajo-barítono), interpretado el día de su estreno por Francisco Lumbreras.

*Pascual, asistente de Julián* (barítono cómico), interpretado el día de su estreno por José Alverá.

La tesitura predominante es la grave, quizá por la carencia de cantantes especializados; es más seguro utilizar una tesitura central (barítono) y no arriesgarse a sufrir un *fiasco* creando algún personaje de tenor. Todos los personajes adoptan la tipología vocal esperada, menos el protagonista masculino, ya que esperándose un tenor que ofrezca la réplica a la

---

<sup>14</sup> Dicha partitura, que se encuentra en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores en Madrid (Cortizo, Encina, *Catálogo cit.* Madrid, SGAE, 1993) fue "arreglada y dedicada al antiguo Conservatorio de Música y Declamación (hoy Escuela Nacional de Música) por su autor don Rafael Hernando. Esta zarzuela, [cuyo libreto corresponde a Mariano Pina, aunque el texto de los números musicales es del actor Francisco Lumbreras], se representó por primera vez en Madrid la noche del 21 de marzo de 1849. Precio fijo: 50 reales. Madrid, Antonio Romero editor; c. de Preciados, nº I. Es propiedad del autor".

soprano, el personaje adopta una tesitura de barítono<sup>15</sup>; una posible explicación sería que en la compañía del Instituto<sup>16</sup> era Lumbreras<sup>17</sup> el que solía representar los principales papeles masculinos, circunstancia que obligaría a Hernando a prescindir de la voz de tenor. En la parte del capítulo que dedicaremos al análisis de dicha obra, comentaremos el resto de los detalles con mayor profundidad.

## 2. El estreno de *EL DUENDE* durante la temporada 49-50.

Tras el éxito obtenido con las zarzuelas estrenadas durante la temporada (*Palo de ciego*, *Misterios de bastidores* y *Colegialas y Soldados* entre otras), la empresa de actores que había trabajado en el T. del Instituto, "con otros nuevos e importantes elementos, se constituyó en sociedad para cultivar además del teatro hablado el género zarzuela, tal y como Oudrid y Hernando lo habían dispuesto en sus obras últimas tan aplaudidas"<sup>18</sup>. Firmaron un contrato con Hernando, en el que este maestro se comprometía a darles durante el año que iba a empezar catorce actos de música de zarzuela, a condición de ser el único compositor y director de esta sección de su empresa teatral<sup>19</sup>. Continuaba así el largo camino de

---

<sup>15</sup> Lo mismo había sucedido en la obra anterior de Hernando que se había estrenado también en el Instituto, *Palo de ciego*, donde Isabel y Luis, los protagonistas son una soprano y un barítono.

<sup>16</sup> En aquel entonces Lumbreras era no sólo actor, sino también director de dicha compañía.

<sup>17</sup> Cotarelo aclara que "solía cantar de barítono o de lo que fuera aunque todo lo hacía mal, aunque en lo hablado era buen cómico". (Cotarelo, *op. cit.*, p. 225).

<sup>18</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 226.

<sup>19</sup> El propio Hernando lo comenta en la carta que dirige a Barbieri para incluir entre sus escritos de zarzuela: "concluído aquel año cómico, se formó inmediatamente una empresa, proponiendo por principal objeto continuar la zarzuela, cuya empresa se me acercó diciéndome que absolutamente necesitaba escriturarme como maestro compositor y director de la zarzuela y que dijese lo que quería ganar, galantería a que yo correspondí fijando un corto sueldo, el necesario para cubrir mis necesidades diarias, imponiendo sólo

asociaciones que dará como fruto una serie de estrenos que provocan el triunfo del nuevo género. Hernando se convertía en el único compositor y director de esta sección de la nueva empresa teatral, con una condición tan draconiana como componer 14 actos de zarzuela por temporada.

Tras conseguir un maestro compositor, necesitaban decidir la sede de la nueva compañía, y debiendo parecerles caro el alquiler del Instituto, se decidieron por otro teatro conocido como T. de Variedades, que era algo más pequeño de proporciones, y que adoptaba entonces el nombre de *Teatro Supernumerario de la Comedia*, según la nueva legislación teatral<sup>20</sup>. "Situado en la Calle de la Magdalena número 40 de entonces, manzana siete de los planos antiguos de Madrid, con accesorias a la calle de la Rosa, había un solar que en los primeros años del siglo XIX fue juego de pelota. Lo compró luego José Arpe y lo convirtió en teatro, cediéndolo, con los muebles, enseres y decoraciones de otro que tenía en la calle de la Reina, a una compañía de la que, en diciembre de 1843, eran cabezas Vicente Castroverde y Nicanor Puchol que le dieron el nombre del T. Variedades y representaron algún tiempo en él. Años más tarde fue empresario el mismo Arpe, que hizo algunas mejoras en el local, dotándolo, sobre todo, de un pequeño pero lindo escenario, bien dispuesto para la capacidad total del teatro, en el que había localidades para 600 personas o pocas más. Posteriormente, en 1850, el dueño lo derribó y construyó de nuevo con grandes ensanches, por haber comprado algunas casas adyacentes a uno y otro lado. Este edificio fue el que en la noche del 28 de enero de 1888 se quemó totalmente. Hoy el sitio donde estuvo lo ocupan casas particulares"<sup>21</sup>.

Martínez Olmedilla, en su obra sobre los teatros de Madrid, ofrece también su visión particular de la nueva sede del género lírico y añade algunos datos a la descripción de Cotarelo: el local, destinado como dice Cotarelo al juego de la pelota, se inaugura como teatro el 6 de junio de 1843. "No era de grandes dimensiones, pero el terreno estaba bien aprovechado, y contaba con amplio escenario, patio para cuatrocientas

---

la condición de ser exclusivo compositor de aquel teatro y comprometiéndome a escribir en el año 14 actos de zarzuela". *Legado Barbieri*, Mss. 14077. Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

<sup>20</sup> Véase en el capítulo 2 el epígrafe sobre legislación teatral decimonónica.

<sup>21</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 226.

butacas y dos series de palcos con sus correspondientes galerías. Desfilaron por él muchas compañías de diversa índole: Manuel Osorio y la Matilde Duclós; Joaquín Arjona que triunfaba con *La aldea de San Lorenzo* y *La carcajada*; don Julián Romea, que en *La cruz del matrimonio* logró grandes aplausos para sí, para el autor, Luis de Eguíllez, y los demás intérpretes, la Berrovianco y Ricardo Morales entre ellos. Antes de esto, efectuóse en el Variedades algo verdaderamente trascendental en los anales de Talía. Y fue el nacimiento de la zarzuela española, ya iniciada en otros escenarios con *Las sacerdotisas del sol* y *Colegialas y soldados*. Una Empresa solvente, formada por Gaona y Carceller, deseosa de cultivar la fórmula naciente, toma el Variedades y estrena, con éxito inenarrable, *El duende*, libro de Luis Olona, letra de Rafael Hernando, al que siguen *La mensajera*, de Olona y Gaztambide; *Gloria* y *Peluca* de Barbieri, y otros más, que afianzan la nueva y españolísima modalidad, que luego pasó al Circo y más tarde a su sede propia, la Zarzuela"<sup>22</sup>.

En cuanto a los aspectos arquitectónicos, Fernández Muñoz los comenta en su obra sobre la arquitectura teatral madrileña: "El solar ocupado por este teatro, denominado también de la «Compañía Francesa», «Francés» o «Supernumerario de la Comedia», provenía de un antiguo juego de pelota construido en 1840. Más tarde se transformó, en 1842, en salón de baile y el 6 de junio de 1843 se inauguró como sala de teatro. El edificio del que poseemos información documental data, sin embargo, de 1850.

Se halla desarrollado en dos proyectos de 5 de diciembre de 1849 y 28 de mayo de 1850, que representan el mismo edificio con algunas variaciones y de los que es autor Miguel García. Ocupa un estrecho solar de apenas once metros de ancho que recuerda claramente la primitiva función de juego de pelota del mismo. El acceso se produce por dos lugares opuestos y, si bien el principal es el que se realiza a través de la calle de la Magdalena, la fachada representativa es la que se propone para la calle de la Rosa, curiosamente la que accede al escenario. Ello ha de deberse a que la entrada por Magdalena se realiza a través de los bajos de una finca preexistente que, en realidad define la fachada de esta calle. De este modo se penetra en el edificio por una galería central que deja a

---

<sup>22</sup> Martínez Olmedilla, A. *Los Teatros de Madrid*, Madrid. José Ruiz Alonso, 1948, pp. 41-42.

ambos lados las dependencias de servicio al público, entre ellas el café y los salones de descanso. Según se deduce de la sección del proyecto de 1850, la crujía de las escaleras y el vestíbulo inmediatamente anterior a la sala deben ocupar el espacio del patio existente entre lo que es la finca de la calle de la Magdalena y el edificio del teatro propiamente dicho. Este alberga estrictamente la sala y el escenario, que se hallan separados por el arco de proscenio cuyos soportes albergan a su vez las escaleras de acceso a galerías y telares. La sala se desarrolla según una forma de «campana», con galerías de anfiteatro en todas las plantas a excepción del entresuelo donde se emplazan los palcos.

El estudio de los dos proyectos conocidos hace suponer que el de 1849 debió ser completado en algunos aspectos por el de 1850, ya superada su aprobación por la Academia de San Fernando (Junta General del 20 de enero de 1850). De hecho, el primero de ambos no mostraba fachada alguna, deduciéndose de la sección que la única exterior del teatro estaba definida tan sólo hasta el nivel de arranque de la estructura del telar. Las exigencias municipales debieron obligar a presentar el proyecto complementario en el que además de proponerse una notable fachada clásica, se definía el acceso desde la calle de la Magdalena, se variaba la situación de los aseos de público hasta situarlos en los hombros de la sala, se estudiaba con mayor cuidado el escenario -proponiéndose el peine a la altura de 13'25 m.- se eliminaba el contrafoso, y se variaba el sistema decorativo de la sala al tiempo que se duplicaba el número de soportes de la misma. El edificio fue destruido por un incendio el 28 de enero de 1888"<sup>23</sup>.

Tras la elección del edificio, sólo restaba contratar una compañía, asunto que les resultó complicado: "lo principal había de ser la declamación; así es que para la sección de Hernando apenas dejaron a ningún actor especial más que a Cortés, Jiménez y Carceller; hasta que salió José Alverá, que era el único cantante de profesión"<sup>24</sup>. y José Cortés, Carlota Jiménez y Joaquina Carceller, cantantes en potencia<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Fernández Muñoz, A. L. *Arquitectura teatral en Madrid; del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Avapiés, 1988, p. 249.

<sup>24</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 227.

<sup>25</sup> La lista completa es la siguiente:

Estos pequeños problemas impidieron la presentación de la compañía hasta el 25 de abril, a pesar de que la temporada hubiera comenzado el Domingo de Pascua (8-IV-1849). Tras poner en escena varias obras teatrales y encender los ánimos del público con las reposiciones de *Palo de ciego* y *Misterios de bastidores*, el 6 de julio de 1849 se estrenó "la piedra angular" de la zarzuela moderna: *El Duende*.

Hernando colabora con Luis Olona<sup>26</sup>, autor del libreto<sup>27</sup>, y según sus propias palabras, la pone "en música en 15 días, a pesar de tener que

---

Primer actor y director: Manuel Catalina.

Primer actor en su género: Manuel Jiménez.

Actrices: Manuela Ramos, Juana Samaniego, Inocencia López, Josefa Fernández, Manuela Bueno, Josefa Ramos, María Bardán, María Muñoz, Manuel Castañón, Joaquina Carceller, Lucía Iglesias.

Actores: José Cortés, Enrique López, Julián Mazo, Antonio Vivanco, Marianito Serrano, Pedro Mazo, Juan Antonio Carceller, Fernando Navarro, Benito Flores, José Aznar, Félix Díez, Eduardo Moretti, Juan Rodríguez, Rafael López, Francisco Benítez.

Apuntadores: Juan Bueno, Francisco Aznar, Alejandro Gómez.

Parte de Baile.

<sup>26</sup> Luis Olona y Gaeta nace en 1823. Se licencia en Derecho, pero su interés por la literatura le hace abandonar la abogacía. En el 43 compuso su primera obra dramática, titulada *¡Si acabarán los enredos!*, que fue bien recibida. *El duende* fue su primer libro para zarzuela, género por el que tanto lucharía posteriormente.

Díaz de Escovar y Lasso de la Vega dedican unas palabras en su libro sobre la historia teatral española a Olona, que resultan interesantes para comprender su trascendencia como hombre de teatro: "...también es justo que hagamos mención de otro ingenio con quien Camprodón se da la mano y casi puede decirse que es la última expresión, la más avanzada de la escuela bretoniana, y en la que desapareciendo la intencionalidad de la idea, la gravedad del propósito y hasta la cordura de la forma, se llega al delirio de la gracia, al atrevimiento del disparate y al sacrificio de la verosimilitud y de la prudencia en aras de la locura y del placer, aunque sin tocar en lo escandaloso ni en lo absurdo, en lo inconveniente e indecoroso. Nos referimos a Olona: ingenio inagotable, graciosísimo, de tan fácil inventiva como original y complicado disparator, sus obras han vivido animadas por el espíritu de la risa y vivirán en tanto haya quienes aspiren a reír a mandíbulas batientes, sin ofensa de la honestidad y la cultura.



---

Siempre traductor cuando se trataba de cosa grave o asunto de llanto, parece que no tropezó con las fuentes de su originalidad hasta que nos las buscó en el desordenado, pero feracísimo campo de la excentricidad y del placer. La caricatura fue su tipo y el enmarañamiento su situación; sin especial simpatía por todo lo extravagante y gracioso, se adhirió al enredo con amor y a lo imprevisto con particularísima afición, pero, no faltó de delicadeza y sentimiento, ideó una multitud de fábulas en que desató los raudales de su corazón y de su rica fantasía. Cuando quiso atendió al arte y le dio, para acallar sus voces, ofrendas tan lindas como *La tienda del rey*, *Don Sancho*, *Amor y misterio*, *Los Magiares*, *Amar sin conocer*, *El secreto de una reina*, *El juramento*, *Los circasianos*, *Mis dos mujeres*, *Galanteos en Venecia*, y *El Valle de Andorra*; cuando se le antojó disparar, llegó a los altares del dios Momo, con dones tan risueños y retozones como *¡Si acabaran los enredos!*, *El primo y el relicario*, *Alza y baja*, *El postillón de la Rioja*, *Entre mi mujer y el negro*, las dos partes de *El Duende*, *Pablito*, segunda parte de *Buenas noches señor Don Simón*, *El Campamento*, y *Por seguir a una mujer*. Y aun en sus mismas traducciones e imitaciones las hay tan apreciables como *Roberto el Normando*, *Las dos carteras*, *Malas tentaciones*, *Deudas del Alma o las dos hijas del doctor*, *La hija del misterio*, *Simón Bocanegra*, y *Los dos amores*, entre las obras dramáticas; *El sargento Federico* y *Catalina*, refundición de una obra de Scribe, entre las líricas; y como disparates cómicos, *El preceptor y su mujer*, *Pipo o el conde de Montecresta*, *Dos en uno* y *Las diez de la noche*, entre las líricas; y *Los dos ciegos*, *El amor y el almuerzo*, *Casado y soltero*, *De este mundo al otro*, *¡Gracias a Dios que está puesta la mesa!*, *La cotorra* y *La cola del Diablo*, entre las zarzuelas.

Espíritu independiente y necesitado de su libertad para poder embrollar, ni aún pudo resistir las bellas trabas de la versificación así es que, salvo los pasajes destinados a la música, es muy rara la obra que se adorna con la gala del verso; mas en cambio, el lenguaje es tan correcto, los giros tan puros, y los diálogos entretejidos con él son tan naturales, tan vivos y animados, hay soltura y sobre todo tanta ocurrencia, tanto chiste, ya brotando de la palabra, ya escondiéndose en el intento, ya resultando de la situación, ya rebosando del personaje, que no es posible contener la risa. En cambio, se llega tantas veces al desatino, se amontonan de un modo tan inconsiderado las inverosimilitudes, se camina tan lejos de esos admirables y provechosos efectos del arte, y se abusa a veces tanto de la paciencia del espectador sesudo o del artista inteligente y digno, que ni sería fácil resistir mucho tiempo las obras de Olona, ni ganaría gran cosa el arte con que hubiese habido muchos que siguiesen sus huellas, ni el teatro se halla a su verdadera altura, ya con el género que cultivó con preferencia, ya con extremo a que le condujo y que no fue sino una pendiente por donde otros escritores, menos cultos y respetuosos y

ensayarla y hacerla aprender a todos"<sup>28</sup>. La obra consta de dos actos, forma que parece normativa en el género desde el éxito de *Colegialas y Soldados*, y diecisiete números musicales más una introducción distribuidos de la siguiente forma:

#### ACTO PRIMERO

- Nº 1. Divertimento de música (Sinfonía)
- Nº 2. Coro de cazadores
- Nº 3. Duetino de medio tiple y barítono (Juana y Antonio)
- Nº 4. La reprensión. Arieta de bajo (D. Calixto)
- Nº 5. Dúo de tiple y barítono (D<sup>a</sup> Inés y D. Diego)
- Nº 6. Polka burlesca (instrumental)
- Nº 7. Canción del Duende (D<sup>a</sup> Inés)
- Nº 8. Escena y Coro de soldados (D. Diego y coro)
- Nº 9. Final del Acto I (Carlos, D. Calixto, Juana y Coro)

#### ACTO SEGUNDO

- Nº 10. Coro y estrofas de la introducción del II acto (coro y el cabo Correa)
- Nº 11. Seguidillas cantadas y coreadas (Perico y coro)

---

menos ingeniosos y ocurrentes, se deslizaron hasta las honestidades y desatinos del teatro bufo". Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del teatro español*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, pp 453-454.

<sup>27</sup> El asunto de la obra es el siguiente: Un cierto Calixto, hombre rico de Madrid, tenía un sobrino y una sobrina, él mozo calavera y ella, viuda en Sevilla, joven y hermosa, y se proponía casarlos. Carlos, el sobrino, que no conocía a su prima, rechaza la boda; pero ella, que sí conocía a Carlos y estaba prendada de él, se propone conseguir su amor por sí misma sin darse a conocer al joven. Para ello, urde todas las intrigas y enredos que hay en la obra y que justifican el título de *duende* que se le da en ella. Después de cien graciosas peripecias consigue la dama su objeto y el tío les casa, haciéndolo él también con una rica señora, en cuya casa de campo, cerca de Madrid se desarrolla el primer acto.

<sup>28</sup> Carta de Hernando a Barbieri. *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

- Nº 12. El Tipití: duetino de contralto y barítono (Dª Sabina, Antonio)  
Nº 13. Terceto de bajos (Antonio, D. Calixto y D. Diego)  
Nº 14. Arieta para bajo (Carlos)  
Nº 15. Romanza para barítono (D. Diego)  
Nº 16. Coro de soldados y canción de la Florera (coro y Dª Inés)  
Nº 17. Final (Coro, Dª Inés, D. Diego, D. Calixto, Dª Sabina, Carlos).

El plan de la obra está mucho más elaborado que en el caso de *Colegialas y soldados*. Los actos cuentan cada uno de ellos con una organización interna clara: comienzan ambos por un fragmento instrumental (con mayor entidad el primero de ellos ya que actúo como Sinfonía de la zarzuela), y terminan con un concertante muy desarrollado. La obra cuenta con los siguientes personajes:

- Doña Inés* (tiple), representada en el estreno por Juana Samaniego  
*Doña Sabina* (contralto), representada en el estreno por María Bardán  
*Juana* (medio tiple), representada en el estreno por Josefa Ramos  
*Don Carlos* (bajo), representado en el estreno por Manuel Catalina  
*Don Diego* (barítono), representado en el estreno por José Cortés  
*Don Calixto* (bajo), representado en el estreno por José Aznar  
*Antonio* (barítono), representado en el estreno por Fernando Navarro  
*El cabo Correa* (tenor), representado en el estreno por Enrique López  
*Perico* (bajo), representado en el estreno por Félix Díez

De nuevo aparece una clara tendencia a las voces graves, pero esta vez contamos con el testimonio de Cotarelo que apoya nuestra deducción

anterior con el siguiente comentario: "los números musicales tienen muy desigual valor, y en toda la zarzuela se ve al maestro luchando con la preocupación de la capacidad de los que han de interpretar su obra, pues, en efecto, a excepción de la Samaniego, la Bardán y José Cortés, Aznar y Navarro, los demás no cantaban o lo hacían mal. Así es que a veces están los motivos solamente indicados, cuando podían recibir un mayor y excelente desarrollo; otras veces aparecen mutilados o truncados con violencia; por ejemplo, el nocturno del acto primero, que empieza bien y acaba mal por falta de amplitud. En cambio las dos canciones de la tiple (Samaniego) son lindísimas y fueron primorosamente cantadas, sobre todo la del segundo acto, llamada *de la Florera*, que se repetía todas las noches, durante más de ciento veinte representaciones casi seguidas"<sup>29</sup>. Las limitaciones vocales de los intérpretes parecen claras ante la falta de equilibrio de los números a solo. Sin embargo, como veremos en la parte analítica, los concertantes están bien trabajados. Esta zarzuela refleja características del periodo anterior, pero supone la afirmación del género, en el que aparecen una serie de aspectos nuevos que están en la base de su desarrollo:

#### A). ASPECTOS FORMALES

- 1º. Las obras doblan sus dimensiones, superando el antiguo sainete en un solo acto que proliferaba en la etapa anterior.
- 2º. Cada acto comienza con una introducción instrumental y termina con un número concertante, siguiendo la línea de todas las obras cómico-líricas que triunfan en Europa.
- 3º. Esta forma dramática de dos actos (que presenta más números de música en la primera mitad que en el acto final), aspira a desarrollar un drama completo, donde la acción pueda desenvolverse con toda la amplitud necesaria.

---

<sup>29</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 229.

- 4°. Los números musicales contienen partes en un nuevo estilo de recitado (véanse algunas partes iniciales de varios números musicales de *El Duende*), donde la acción dramática continúa, y no se ve truncada por la inverosimilitud escénica, y aparecen así dos tipos de números musicales: los que detienen la acción, realizando un comentario o una reflexión sobre ella, y los que la continúan, desarrollándola ahora con forma de recitado (se trata de una forma híbrida entre las formas cerradas de las primeras zarzuelas, y la escena abierta de avance de la acción).
- 5°. Se desarrolla el concepto de adecuación de los números musicales al desarrollo de la forma dramática, creando una nueva forma unitaria en la que ambos parámetros (teatral y musical), nacen uno del otro.
- 6°. Aparecen formas musicales que ya se utilizaban en las obras en un solo acto y que recogían la tradición musical española tal y como se había mantenido en la tonadilla (seguidillas, boleros, polos, tiranas, etc.)<sup>30</sup>.

## B). ASPECTOS VOCALES

- 1°. Comienza a aparecer el virtuosismo vocal, siempre muy limitado por las condiciones técnicas y vocales de los intérpretes de la obra.
- 2°. La tesitura de las voces es grave, apareciendo como voces masculinas barítonos y bajos (causado por las malas condiciones vocales de los cantantes, casi ninguno cantante profesional y todos ellos actores de declamación).

---

<sup>30</sup> Hernando había intentado eliminar este tipo de formas, que poco a poco constituirán un lenguaje nacional, en las obras anteriores (*Palo de ciego* y *Colegiales y soldados*) en pro de una internacionalización del género.

- 3º. El uso de virtuosismo belcantista está reducido a los pasajes de la tiple, para la que tampoco se eligen tesituras excesivamente agudas (los papeles de tiples solían estar interpretados por verdaderas profesionales).
- 4º. Las arias siguen manifestando una clara influencia italiana del belcanto de Rossini, Bellini y Donizetti que con tanta fuerza había penetrado en España; este belcanto está solamente esbozado, liberando las partituras de las bravuras vocales que solían utilizar dichos autores.

#### C). ASPECTOS DE CARACTERIZACION DRAMATICA E IDEOLOGIA

- 1º. Los personajes reciben una caracterización mesurada, dentro de la línea del teatro clásico.
- 2º. La caricaturización exagerada, tan propia de las obras del periodo anterior (provocando lo histriónico), sólo aparece en números concretos para provocar la hilaridad del respetable con personajes cómicos.
- 3º. La elección del estrato social que aparece en las zarzuelas suele recaer en la clase media, que es "la que constituye el fondo y la base de la vida nacional, y que debe formar también el primer elemento del teatro que la representa en su parte artística"<sup>31</sup>.
- 4º. "Poetas y compositores tendrán pronto escenas y pasiones variadas hasta lo infinito que llevar a sus obras, a fin de dar en ellas el cuadro casi completo de la vida sentimental de un pueblo"<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 107.

<sup>32</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 126.

5º. No hay en ningún momento distanciamiento teatral por parte del autor.

#### D). ASPECTOS INSTRUMENTALES

1º. Al mejorar las condiciones de las orquestas que se utilizan, el compositor puede cuidar más la orquestación.

2º. Se incrementa la presencia del viento metal, utilizándose de forma sistemática al menos dos trompas, dos cornetines, un trombón y una tuba.

3º. La escritura es cada vez más idiomática, personalizando cada instrumento, y provocando una mayor independencia en las distintas voces.

El éxito del estreno fue tan completo que el autor no tuvo que componer lo requerido en cada temporada según el contrato. La compañía tuvo que mantener cuatro días más la obra en cartel (desde el 14 al 18 de junio) antes de cerrar el teatro durante verano, y reanudó la temporada de otoño con la misma obra<sup>33</sup>.

#### **El resto de la temporada en el T. del Instituto.**

Durante el verano, la actividad se trasladó de nuevo al T. del Instituto<sup>34</sup>, que pone en escena obras de otros autores que, ante el

---

<sup>33</sup> La compañía del Variedades regresa a Madrid a principios de Octubre, pero la obra no puede ponerse en escena debido a la enfermedad que sufría Juana Samaniego; a partir del día 12 se repone *El Duende*, llenándose el teatro a rebosar durante los días sucesivos.

<sup>34</sup> Como parte de cantado, se encontraba solamente en dicha compañía el bajo José Alverá; la situación de los compositores en Madrid era deplorable en cuanto a cantantes que se ofrecieran a cantar en castellano, teniendo que recurrir a la buena voluntad de los

monopolio de estrenos que había conseguido Hernando en el Variedades, no podían representar sus obras en dicho coliseo. La compañía del Instituto<sup>35</sup>, ahora llamado Teatro de la Comedia, se había trasladado durante los "sofocantes calores veraniegos" al Teatro del Circo de Paul, situado en la calle del Barquillo. "Antes de su transformación en teatro, el pequeño solar de la calle del Barquillo número cinco, funcionó como circo desde 1847. Su sencilla disposición inicial aprovechaba como podía el estrecho local rectangular. Como ocurría en el Circo Olímpico, la pista estaba más próxima a la fachada para facilitar el acceso de los animales, existiendo algunas localidades en torno a la pista y tres grandes anfiteatros al fondo.

Posteriormente el local se utiliza como Bolsa de Comercio y al recuperar su condición de sala de espectáculos, ya como teatro, se denomina Teatro de la Bolsa. El plano de Ibáñez Ibero permite observar que ahora el pequeño escenario ocupa una posición más lógica al fondo del solar, mientras que la sala adopta una forma rectangular ligeramente embocada hacia el escenario. La platea se halla flanqueada por dos galerías de palcos y todo el esquema se desplaza a un lado para permitir un paso que conecte el escenario con la calle. En la crujía exterior se sitúan los servicios de público y las escaleras de acceso al entresuelo. Esta parte es la que proyectó reformar Enrique María Repullés en 1875, para dotar de un café al teatro, al tiempo que propone una nueva fachada algo más elaborada que el sencillo muro existente. El teatro fue derribado en 1880"<sup>36</sup>.

---

actores para poner en escena sus obras. Esto sin duda condiciona las producciones líricas del periodo y limita notablemente su desarrollo musical.

<sup>35</sup> La compañía estaba formada por las partes siguientes: Margarita Moreno, Cándida Dardalla, Concepción Sampelayo, Josefa Hernández, Francisco Pastor, María Hernández, Concepción Aldaya, Isabel García y José M<sup>a</sup> Dardalla; José Bonovio, José Ortiz, Francisco Pardo, Manuel Prat, José Albalat, José Guerrero y José Alverá. Bailarinas: La Senra y la Vargas, con el famoso Atané y cuerpo de baile. José M<sup>a</sup> Dardalla y Josefa Hernández ("Pepa la sainetera") cultivaban con preferencia el género andaluz y el baile español, contando con la famosa bailarina Pepa Vargas.

<sup>36</sup> Fernández Muñoz, A. L. *Arquitectura teatral en Madrid*, Madrid, Avapiés, 1988, p. 182



Olmedilla añade algunas curiosidades sobre el coliseo: "Ocupaba la casa números 5 y 7 de la calle del Barquillo. Lo fundó Monsieur Paul Laribeau, empresario circense, de quien tomó el nombre. Era un gran salón cuadrado, en el que estuvo algún tiempo la Bolsa de contratación, y de ahí una de sus denominaciones. Allí actuó Arderius con sus Bufos varias temporadas. Hubo cuadros famosos de cante flamenco, que entonces no se llamaba folklórico, naturalmente, dándose a conocer en ellos el célebre Juan Breva. Estreno memorable en este teatro fue *Valentín, el guardacostas*. Los bailes de máscaras del Circo de Paul veíanse concurridísimos y competían con los de Capellanes, según reza una antigua habanera muy en boga a mediados del siglo pasado"<sup>37</sup>

Las obras que estrena la compañía del Instituto están escritas en un solo acto, relacionándose con la línea de desarrollo anterior al estreno de las obras de Hernando. El 5 de julio, Cristóbal Oudrid, deseo de ver representada alguna obra suya, pone en escena una obrita en un acto, con libreto de Francisco de Paula y Montemar<sup>38</sup>, titulada *La paga de Navidad*. La obra<sup>39</sup> consta de seis números musicales:

---

<sup>37</sup> Martínez Olmedilla, A. *Los Teatros de Madrid, (Historia de la farándula madrileña)*, Madrid, José Ruiz Alonso, 1948, p. 39.

<sup>38</sup> "Francisco de Paula y Montemar sólo dio al Teatro tres producciones: un drama en cuatro actos y en prosa, titulado *Nobleza Republicana*, una pieza de género andaluz denominada *El ventorrillo de Alfarache*, y un zarzuela en un acto llamada *Misterios de bastidores*". Estos autores no hacen mención de esta obrita en un acto, considerándola sin duda un mero juguete escénico sin entidad suficiente como para contarse entre las obras de su autor. Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro en España*. Montaner y Simón editores, 1924, p. 458.

<sup>39</sup> El reparto de la obra era el siguiente:

*Emilia Huérfana*: Francisca Pastor

*Doña Tiburcia, prestamista*: Josefa Hernández

*Doña Faustina, viuda*: María Hernández

*Rosita, pretendiente*: Concepción Aldaya

*Una viuda*: Isabel García

*Don Juan, cesante*: J. Alverá

*Don Pedro, portero mayor*: J. Guerrero

*Don Serapio, contratista*: Ortiz

- 1º. Introducción y coros (cantada por Guerrero)
- 2º. Aria (cantada por Alverá)
- 3º. Dúo (Alverá y Guerrero)
- 4º. Quinteto (cantado por las Sras. Pastor y Hernández, y los Sres. Alverá, Guerrero y Dardalla).
- 5º. Arieta (cantada por la Sra. Pastor)
- 6º. Plegaria de las viudas.

La forma dramática parece haber ignorado el cambio que se produce con los estrenos anteriores; es una zarzuela costumbrista, de costumbres madrileñas, que vuelve al uso de formas populares para reclamar el éxito del público. En *La España*<sup>40</sup> de ese mes se puede leer la crítica que recibió la obra: "la zarzuela del señor Montemar, a pesar de sus chistes, carece de interés. La música del señor Oudrid tiene el mérito de acercarse al verdadero género de la zarzuela mucho más que otra anterior del mismo autor... El coro de introducción tiene excelente corte y ritmo; el aria del pobre cesante es buena, y produciría mejor efecto si no fuese demasiado larga; también al dúo le sobran algunas repeticiones. Al lado de estos ligeros lunares se encuentran otras muchas cosas superiores que demuestran el buen ingenio del señor Oudrid. La señora Pastor canta una *arieta*, que no es sino un juguete; pero de esos juguetes que, por nacer espontáneamente y sin trabajo de la mente del compositor, son precisamente más apreciables. Más que *arieta* es una cancioncita muy linda la que canta la futura esposa del pobre cesante. En lo que nos parece se ha distinguido más el señor Oudrid es en los acompañamientos, escritos

---

*El Marqués:* Manuel Prat

*El tío Cosme:* J. M. Dardalla

*Don Antonio:* Bonovio

*Don Eustaquio, jubilado:* Albalat

*Don Juan García, pretendiente:* B. Chas de Lamotte

*El portero segundo:* José Ponce

*El oficial del Parte:* Agustín Puyol

*Otros pretendientes:* G. Andrés y F. Argüelles.

<sup>40</sup> *La España*, 15 de julio de 1849.

con suma ligereza y facilidad. La instrumentación está llena de motivos muy lindos y acertados a la obra y a la mediana orquesta"<sup>41</sup>.

Es interesante otro detalle que aparece en esta crítica: "Llevada la pobrecita (dicha zarzuela) al escenario de Mr. Paul, le ha pasado lo que a la misma Vargas (la primera bailarina de la compañía del Instituto), que, a pesar de ser siempre tan salerosa y tan bien plantada, no produce el mismo efecto en la Calle del Barquillo que en el Teatro del Instituto. Esto proviene de lo mal dispuesto que está el escenario, demasiado apartado del centro del redondel<sup>42</sup>; de manera que en lugar de existir la comunicación debida entre el público y los actores, parece que los separa un abismo". Es decir, las condiciones escénicas del local también estaban en la mente de los autores del género lírico.

Haciendo una digresión, es necesario tener presente el contexto de desarrollo del género: teatrillos pequeños ("barracones más o menos vastos"<sup>43</sup>), cantantes no profesionales que por medio técnico sólo contaban con su buena voluntad, orquestas pobres, malas condiciones acústicas, poco dinero para poner las obras en escena, poco tiempo para componer las obras y poco tiempo también para ensayarlas, etc. Sólo si tenemos en cuenta estas características podremos entender el género, y ahorraremos comentar la suspensión y extrañeza que nos produce que una obra se mantenga en escena 120 funciones seguidas<sup>44</sup>.

El 17 de julio se estrena en el mismo Circo, a beneficio de Dardalla, *Animas del Purgatorio*, con libreto de autor desconocido y música de Fernando Gardín, produciendo según Cotarelo "el primer fracaso del género"<sup>45</sup>. La obra<sup>46</sup>, que fue estrepitosamente silbada, estaba escrita también en un solo acto y contaba con las siguientes piezas de música<sup>47</sup>:

---

<sup>41</sup> *La España*, Madrid, 15-VII-1849.

<sup>42</sup> Recordemos las otras funciones que cumplió dicho coliseo, entre las que destaca el haber sido Bolsa de Contratación.

<sup>43</sup> Muñoz, Matilde, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid, Editorial Tesoro, 1946.

<sup>44</sup> Como es el caso de los comentarios de Cotarelo sobre el éxito de *El Duende*.

<sup>45</sup> Cotarelo cuando habla de "nuevo género" se refiere a las obras estrenadas a partir de 1830, momento en el que como hemos visto la zarzuela comienza tímidamente a reaparecer en los escenarios (*op. cit.* p. 233).

- 1º. Capricho instrumental
- 2º. Coro, introducción y canción de la Srta. Hernández
- 3º. Aria bufa de Alverá
- 4º. Coro de carreteros
- 5º. Aria de Alverá y cuerpo de coros
- 6º. Dúo de la Sra. Pastor y el Sr. Alverá
- 7º. Dúo de la Srta. Aldaya y el Sr. Cortés
- 8º. Aria de la Sra. Pastor
- 9º. Caleseras por Dardalla
- 10º. Cuarteto final por las Sras. Pastor y Aldaya, y los Sres. Alverá y Cortés, con el Coro

El 2 de agosto y dentro de la misma temporada, se estrena otra obra de Oudrid, ahora en colaboración con Valladares y Saavedra, titulada *El alma en pena*. La obrita<sup>48</sup>, también en un acto, era ofrecida dentro de una variada función en beneficio de la actriz Josefa Hernández. La función contaba con las siguientes partes:

- 1º. Sinfonía de la ópera *El caballo de bronce*
- 2º. *¿Quién manda en mi casa?*, piececilla en un acto

---

<sup>46</sup> El reparto es el siguiente: *Pepilla, posadera*: Josefa Hernández-Doña *Pancracia*: Francisca Pastor-Doña *Eladia*: Concepción Aldaya-Pepe, *mayoral de diligencia*: Dardalla-Don *Canuto*: Alverá-Robustiano: Bonovio-Federico: Vicente Cortés-Tío *Pablo*: Juan Laguarda-Arriero: J. Aguado.

<sup>47</sup> La relación de piezas que se citan procede de la crónica del *Diario de Madrid*, sin embargo Cotarelo habla de once números de música.

<sup>48</sup> Su reparto era el siguiente:

*Doña Robustiana*: Josefa Hernández

*Asunción*: Francisca Pastor

*Juliana*: María Monterroso

*Don Gumersindo*: José Alverá

*Mariano*: Ramón Aguirre

*Don Valerio*: José M<sup>a</sup> Dardalla

*Vicente*: Francisco Pardo.

- 3º. Bailable del *Polo del contrabandista*<sup>49</sup>.
- 4º. Estreno de la zarzuela *El alma en pena*
- 5º. *El olé*, bailado por la Pepa Vargas, "la hermosa reina de esta clase de bailes".
- 6º. Canción nueva de Sebastián Iradier, titulada *El melonero*, cantada por Vicente Cortés.

La zarzuelita *El alma en pena*, que es la obra que nos interesa, contaba con los siguientes números de música:

- 1º. Coro de embozados
- 2º. Dúo de tiple y barítono
- 3º. Terceto de tiple, barítono y bajo
- 4º. Aria de barítono
- 5º. Dúo de contralto y tenor cómico
- 6º. Coro fantástico
- 7º. Cuarteto final coreado.

De nuevo Oudrid utiliza la forma de la primera mitad del siglo, con pocos números musicales pero utilizando ahora mayor número de personajes; a partir de estas obras aparecen ya con más frecuencia los cuartetos (hasta 1849, las obras en un acto, solían presentar un trío de personajes, lo que imponía el tipo de concertantes). Otra característica en la que coincide con las obras de Hernando, es en la elección de una tesitura grave, impuesta por las circunstancias, como hemos comentado anteriormente.

La siguiente obrita que se estrena esa temporada es una zarzuela en dos actos titulada *La batalla de Bailén*<sup>50</sup>. No conocemos el nombre del autor

---

<sup>49</sup> Obsérvese como todavía en 1849 este tipo de música de majas, majos y chulos atraían la atención del respetable.

<sup>50</sup> Su reparto era el siguiente:

*María:* Francisca Pastor

*Angela:* Cándida Dardalla

*El señor Lora:* José M<sup>a</sup> Dardalla

*Jacinto, guerrillero aragonés:* Alverá

de su libro (D. F. M.<sup>51</sup>), pero sí a los autores que lo pusieron en música: el primer acto corresponde a Fernando Gardín y el segundo a Hipólito Gondoís<sup>52</sup>. Contaba ya con la forma moderna en dos actos, pero todavía aceptada más como imposición formal que como propio desarrollo dramático del género; los números de que consta son los siguientes:

#### ACTO PRIMERO

- 1º. Introducción y coros
- 2º. Aria cantada por la Sra. Pastor
- 3º. Bailable español
- 4º. Dúo de la Sra. Pastor y Cortés
- 5º. Dúo de J. Alverá y Guerrero
- 6º. Himno final del acto I (Alverá, Guerrero, Pardo y cuerpo de coros)

#### ACTO SEGUNDO

- 7º. Plegaria de la Sra. Pastor y coro de señoras
- 8º. Dúo de Alverá y Cortés
- 9º. Rondalla aragonesa de Oudrid
- 10º. Himno final (tutti).

---

*Romero: J. Guerrero*

*Carlos: Ortiz*

*Curro: F. Pardo*

*Antón: Aguado*

*Oficial francés: Albalat.*

<sup>51</sup> *Catálogo del Teatro Lírico español en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.

<sup>52</sup> Gondoís era natural de Francia, pero aquellos años estaba trabajando en Madrid como Director de la orquesta del Instituto. En el Archivo lírico de partituras de la Sociedad de Autores se encuentran otras dos obras de Gondoís de esta misma época: *La batelera*, zarzuela en 1 acto y 8 números que se estrenó en el T. del Drama (antiguo de la Cruz), el 19-XI-1852; y *El marido de la mujer de Don Blas*, vaudeville en 2 actos, estrenado en el T. del Instituto el 29-XI-1852. (Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*).

El añadido del segundo acto no tiene una justificación dramática; se trataba de diferir el desenlace argumental y de añadir una parte más que permitiera incluir la *Rondalla* de Oudrid que tanto éxito había alcanzado ya anteriormente (de hecho la obra tuvo poco éxito exceptuando dicha *Rondalla*).

La temporada 1848-49 acababa, habiendo dado un gran paso adelante, doblando las dimensiones del género; el cambio formal, imprescindible para llevar a cabo el desarrollo del género ya se había producido.

### 3. ANALISIS MUSICAL:

#### 3.1. *Colegialas y soldados.*

Como parte imprescindible para el desarrollo del género realizaremos un estudio de las partituras de *Colegialas y Soldados* y *El Duende*, gracias a las fuentes que han aparecido en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España (Madrid).

Comenzaremos por "crisálida antes de examinar la mariposa"<sup>53</sup>. Para el análisis de *Colegialas y soldados*<sup>54</sup> hemos contado con la partitura reducida por el propio Hernando y editada por Antonio Romero en 1872 en Madrid, que se halla entre los fondos del Archivo que he mencionado<sup>55</sup>. La localización de la partitura permite hacer un estudio de la obra en cuanto a sus aspectos formales, pero nos niega la comprensión completa del trabajo orquestal<sup>56</sup>.

El esquema formal de la obra es el siguiente:

<b>ACTO PRIMERO</b>
---------------------

---

<sup>53</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 341.

<sup>54</sup> Remitimos a la fotocopia de la partitura que incluimos en el *Apéndice de partituras* de la tesis.

<sup>55</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*

<sup>56</sup> Cuanto algún fragmento es desempeñado por una parte de la orquesta a solo, suele estar especificado en la partitura.

## 1º. PRELUDIO ORQUESTAL

### Maestoso

1-22                      4/4                      Do M/1a  
m/Do M

### Andante

23-41                      3/4                      Do M

### Allegretto gracioso

42-89                      3/8                      Do M  
90-105                      3/8                      Mib M

### Más allegro

106-204                      3/8                      Do M

## 2º. Tempestad y plegaria (Coro de colegialas)

### Allegro moderato

1-35                      4/4                      Mib M

### Cantabile moderato quasi andante

36-60                      3/4                      Mib M

### Cantabile

61-94                      3/4                      Mib M

## 3º. Rataplán, canción (Julián y Coro de soldados)

### Allegro moderato



1-86	2/4	Sol M
------	-----	-------

#### 4°. Terceto (Tornera, Julián y asistente)

##### **Allegretto**

1-33 (recitativo)    4/4    Re m

##### **Allegro**

34-78    2/4    Re M

#### 5°. Velada (Matilde)

##### **Andante afectuoso**

1-26    3/4    Sib M

##### **Al mismo aire**

27-50    6/8    Sib M

#### 6°. Dúo (Julián y tutor)

##### **Maestoso**

1-8    4/4    Do M

##### **Allegretto**

9-40    4/4    Do M

##### **Marcial**

41-89    4/4    Do M

##### **Piu mosso**

90-105    4/4    Do M

#### 7°. Canción Báquica (Asistente)

<b>Allegretto</b>		
1-19	6/8	Mi M
<b>Moderato</b>		
20-26	3/8	Mi M
<b>I° tempo</b>		
27-45	6/8	Mi M
<b>Moderato</b>		
46-52	3/8	Mi M
<b>I° tempo</b>		
53-73	6/8	Mi M

<b>8°. Final: Todos</b>		
<b>Allegro</b>		
1-4	4/4	Fa M
5-36	2/4	Fa M
<b>Tempo di Marcha</b>		
37-131	4/4	Fa M

<b>ACTO SEGUNDO</b>		
<b>1°. Preludio: Recitativo de Matilde y Coro de colegialas</b>		
<b>Allegro brillante</b>		
1-20	2/4	Sol M
<b>Moderato</b>		

21-47	3/4	Mib M
48-69	3/4	Sol M
<b>Tiempo de Marcha</b>		
48-90	4/4	Sol M
<b>Allegro Moderato</b>		
91-194	2/4	Mi M

<b>2º. Arieta (tutor)</b>		
<b>Andante</b>		
1-28	4/4	Sib M
<b>Tiempo de Marcha</b>		
29-49	4/4	sol m
<b>Allegro giusto</b>		
50-74	4/4	Sol M

<b>3º. Arieta (Matilde)</b>		
<b>Andante</b>		
1-16	9/8	Do M
17-35	9/8	La M
<b>Moderato</b>		
36-50	4/4	re m
<b>Allegro moderato</b>		
51-58	4/4	re m
59-75	4/4	La M

<b>4º. Dúo (Matilde y Julián)</b>		
-----------------------------------	--	--

<b>Larghetto</b>		
1-77	2/4	Mib M
<b>Allegro</b>		
78-88	2/4	Mib M
<b>Moderato, quasi allegretto</b>		
89-146	2/4	Mib M

**5°. Coro de colegialas y cuento del asistente**

<b>Allegretto</b>		
1-70	2/4	Re M
<b>Allegro</b>		
71-106	2/4	Re M
<b>I° Tempo</b>		
107-168	2/4	Re M

**6°. Final: Todos.**

<b>Allegretto</b>		
1-25	2/4	Sol M
<b>Moderato</b>		
26-57	2/4	Sol M
<b>I° Tempo</b>		
58-87	2/4	Sol M

"El preludio es una pequeña sinfonía compuesta de tres motivos que tienen importante papel en el transcurso de la obra: el primero, el comienzo del dúo del barítono y bajo, el segundo, el andante de una romanza de tiple, que el autor titula *Velada*, y el tercero, el motivo característico del coro de colegialas y cuento del asistente que se hizo popular con el título de escena del *Padre Nuestro*"<sup>57</sup>. Se trata de una corta introducción orquestal (205 compases) que obliga al público "bullanguero y ruidoso" a prestar atención antes del comienzo dramático de la obra, y que a la vez comienza a familiarizar su oído con motivos que aparecerán posteriormente, poniendo las bases de la coherencia escénica tan buscada, y creando en el oyente una "memoria" motivica que le permitirá entender como unitarios dos acontecimientos musicales diacrónicos<sup>58</sup>.

El preludio hace sonar primero un grupo motivico que pertenece al número 6º del Acto I (o el dúo del barítono y el bajo como dice Peña y Goñi); el autor ha respetado incluso la tonalidad original en la que aparecerá posteriormente este motivo, por lo que la obra comienza con un procedimiento de "autocita". Se inicia con siete compases modulantes, que sirven para trasladarle desde el tono principal (Do M), hasta su relativo (la m); tras haber expuesto la melodía del comienzo del tema del número 6, utiliza una divagación musical con arpeggios sobre el acorde de séptima de dominante del tono inicial que le permiten escaparse hacia un segundo grupo motivico: utilizará ahora el motivo que canta la protagonista femenina en el número 5º del primer acto (*Velada*), que en esta ocasión no aparece en el tono del número (Sib M), sino en el escogido para el preludio (Do M). El último grupo motivico pertenece al segundo acto, exactamente al número 5, en el que el asistente charla con el coro de colegialas. Esta aparición de un motivo de la segunda parte de la obra convierte al preludio en una obertura para toda la obra (agrupando motivos de ambos actos). La tonalidad que aparece en este caso tampoco coincide con la original (Re M), sino que continúa manteniendo la unidad tonal que proporciona el uso de la tonalidad inicial; Hernando pretende conferir unidad a este número-pastiche utilizando la misma tonalidad y evitando las modulaciones (sólo utilizadas con una función cromática, de

---

<sup>57</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 341.

<sup>58</sup> Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning in music*. University of Chicago Press, 1956, p. 132.

colorido musical) ya que al haber eliminado todo tratamiento o desarrollo de los motivos que selecciona para la obertura, el número manifiesta su carácter seccional, con la sucesión de melodías y ritmos, pero a la vez proporciona unidad a la obra y cierto carácter cerrado.

"Desde luego se adivinan los propósitos del maestro de caminar ligeramente y echar a un lado toda dificultad. La elección de los motivos es discretísima, y tiene esta corta página instrumental una animación infantil sumamente graciosa. Es un preludio curioso, interesante, agradable"<sup>59</sup>.

Tras este comienzo, en nada esperarían los espectadores la escena que se presenta ante sus ojos nada más alzar el telón: "el telón se alza al fulgor de los relámpagos y al estampido de los truenos que la orquesta imita con toda la onomatopeya cromática y tremolante que es en casos tales de rigor. Las colegialas cantan al órgano una plegaria llena de sencilla unción, mientras el huracán va cediendo en violencia y desaparece por completo, dando fin a la escena"<sup>60</sup>. Una cesión al público romántico amigo de los excesos sobre las tablas, que en seguida son controlados por la plegaria de las niñas, acompañadas por el órgano; Cotarelo<sup>61</sup> recuerda con cuánta facilidad serán utilizados este tipo de recursos por los zarzuelistas, (*El anillo de Hierro, La Tempestad*, etc.). Podríamos considerar esta escena como parte musical de la propia introducción<sup>62</sup>, ya sin solución de continuidad, se "ataca súbito" el número dos tras la apacible cadencia perfecta en Do M. Una sección modulante con sentido ascendente y un gran despliegue de la dinámica orquestal abren el número, imitando los sonidos de la tempestad: diseños melódicos circulares (probablemente en la cuerda) combinados con escalas cromáticas ascendentes y expresivos reguladores que obligan a pasar de un *pp* a un *ff* en apenas ocho semicorcheas, son acompañados por las indicaciones de "truenos" y "relámpagos" que aparecen escritas en la partitura y conducen en el compás 36 a un coro de colegialas, *cantabile* al

---

<sup>59</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 341.

<sup>60</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 341.

<sup>61</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 223.

<sup>62</sup> Tanto Peña y Goñi como Cotarelo, lo hacen, ya que al referirse al número tres lo hacen diciendo que es el número que aparece tras la introducción.

que poco a poco cede la tempestad. Cuando se produce una pausa en la melodía del coro, los trémolos de la cuerda (con diseños en forma melódica de trinos) manifiestan la presencia de la tempestad, pero al reanudarse las terceras de la melodía vocal, poco a poco, los trémolos desaparecen, para concluirse el número con un gracioso trino de la flauta sobre la tónica, que está acompañada por una pedal de tónica en la trompa y unos diseños contrapuntísticos en el clarinete que finalizan con una cadencia en Mib M (compás 94). El texto de la plegaria dice:

*O Dios del Caminante  
que en tanta oscuridad  
errante vaga triste,  
la súplica escuchad.  
Detén Señor, tus iras,  
Piedad, mi Dios, Piedad."*

Versos heptasílabos, propios de la métrica francesa que en este siglo se harán propios también de nuestra escena. Recordemos una vez más que todas las modas francesas serán objeto de copia por parte de los dramaturgos españoles, que aplicaban escrupulosamente las ideas de Feijoo:

"Si España ha de elevar su espíritu, si ha de salir del caos intelectual a que su apartamiento la ha sometido, es preciso que tome contacto con la lengua francesa"<sup>63</sup>.

Nada se puede llevar a cabo en materia teatral sin tener en cuenta el teatro francés, la cultura francesa, la lengua francesa... Francisco Lumbreras intérprete de casi todo el repertorio francés en traducciones al castellano, tenía que manifestar sus influencias; Bretón de los Herreros, sensibilizado sobre la introducción de modas francesas en nuestra lengua, criticó innumerables veces esta postura galicista; en *Los escritores adocenados*, tras unas apreciaciones generales sobre los efectos negativos de la traducción mal hecha, comenta:

---

<sup>63</sup> Lázaro Carreter, F. *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1949.

*¿Cómo negar que zafios traductores  
el buen gusto y la lengua corrompiendo  
profanan sin cesar los bastidores?  
¿No es mejor en lenguaje chabacano  
del francés traducir un melodrama  
y venderlo después por castellano?  
[...]*

*Petulante, embrollón, mordaz te creo  
hablas a chorros y el francés traduces...  
serás hombre de pro: ya lo preveo.* <sup>64</sup>

Volviendo a la partitura, el número siguiente corresponde al bajo (Julián) y Coro de soldados; sobre él, dice Peña lo siguiente: "Sigue a la introducción una canción de bajo cantante y coro de soldados, *Bella es la vida militar*, de estructura marcial que aumenta considerablemente un *rataplán* movido, entonado sucesivamente por la voz cantante y el coro"<sup>65</sup>. Es una canción de "buen efecto", tal y cómo la define Cotarelo, no demasiado larga (86 compases). Tras unos compases sobre la dominante (re), Julián comienza el número con una melodía con toques melancólicos, que se sitúa en el relativo menor, y tras cantar los versos iniciales:

*Bella es la vida del militar  
es la más grata de disfrutar.  
Siempre contento beber, cantar,  
y a las hermosas enamorar.*

entona el *rataplán*, que, situándose en un brillante y desenfadado modo mayor (Sol M), adquiere caracteres de polka de ópereta. Tras el comienzo entonado por Julián, el coro de soldados corea el *rataplán* y lo remata

---

<sup>64</sup> Bretón de los Herreros, M. *Los escritores adocenados, Obras completas*, Madrid, 1883, 5 volúmenes.

<sup>65</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 341.



brillantemente. El número repite este esquema de nuevo para llegar al final.

"El *terzettino* siguiente, *Pero, madre, por San Pedro*, tiene indicaciones cómicas en la poesía que la música apunta con cierta despreocupación"<sup>66</sup>. Se trata de un número desarrollado entre la Tornera, Julián y su asistente: lo más interesante de este número es lo que aparece en los 33 compases iniciales: se trata de un intento de crear un recitado musical en castellano; los tres personajes están hablando con música. Hernando utiliza cuerdas de recitado, preferentemente sobre la dominante, produciendo saltos melódicos, o semitonos, que apoyan las sílabas acentuadas de los distintos versos. El texto dice:

Asistente:

*Pero Madre, ¡por San Pedro,  
por San Cosme y San Damián!  
¡por los santos y las santas  
de la corte celestial!  
¡Que se va a morir sin agua  
este pobre capitán!*

Tornera:

*¡Ay señores! ¡Cuánto siento  
no poderlo remediar!  
¿Yo salir de este colegio?  
Vade retro, Satanás.  
¡No en mis días! (mucho temo  
que me quieran engañar).*

Julián:

*(El demonio de la vieja  
está dura de pelar)...*

---

<sup>66</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 342.

El pasaje está lleno de acotaciones y la acción no se ha detenido, sino que se mantiene esa lucha entre Julián y la tornera para conseguir entrar en el convento. La recitación es muy simple, pero es un importante intento de Hernando de conseguir un nuevo grado de desarrollo de la parte musical de la obra. Tras esta lucha verbal, los tres personajes se unen, también recitando (de nuevo sobre la dominante), para pasar en el compás 34 a una parte más *cantabile*, ahora en Re M. Se trata de un tema ligero y simple melódicamente, que es coreado por los tres personajes y que pronto se precipita en una larga sección cadencial (desde el compás 63 se dilata el final hasta el 78 repitiendo una cadencia perfecta). La ópera cómica francesa está sin duda de nuevo en la mente de Hernando.

"En cuanto a la *Velada* que viene después, es, en mi concepto, la hoja saliente de la partitura. El ritornello, está compuesto con suma delicadeza; el primer tiempo del andante, *El horizonte se mira -de pálida luz ornado*, tiene un abandono encantador; y la melodía del segundo tiempo, *Velad, hermanas mías -la media noche es ya*, sencilla, bonita y apropiada. En suma, cuarenta compases de canto que constituyen una velada de cinco minutos, pero deliciosa"<sup>67</sup>. Cotarelo añade que se trata de un número melancólico de "delicada melodía"<sup>68</sup>; en realidad se trata de la presentación de la protagonista femenina al público, y es el número que tiene mayores dificultades vocales de todos los que hemos visto hasta aquí. Consta de dos partes bien diferenciadas: una primera (Sib M y 3/4), tranquila y melancólica como afirma Cotarelo, y una segunda (6/8) en el que el ruego (*Velad, velad...*) se hace insistente y la música adquiere cierta actividad también, frente a la contemplación de la primera parte. Hernando ha hecho en este número una concesión al mundo italiano de Bellini y Donizetti, aunque minimizado por las condiciones materiales de los cantantes que la pondrían en escena; el número termina con una breve cadencia en el más puro estilo belcantista (incluso ha escrito Hernando "ad libitum"), y la protagonista, tras haber emitido un brillante agudo sobre la dominante ("muy largo"), termina el número sobre el tercer grado. El ámbito melódico de esta romanza no exige demasiado de la cantante (resol), pero el fraseo exige un mayor fiato, y un mantenimiento de la

---

<sup>67</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 342.

<sup>68</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 223.

tensión debido al carácter tranquilo del número. El texto del número es el siguiente:

*El horizonte se mira  
de pálida luz ornado;  
su tierno canto ha empezado  
el celoso ruiñeñor.  
Y la flor abre su cáliz,  
y al blando impulso atrevida  
del aura que la da vida  
murmura cantos de amor.*

*¡Velad!, hermanas mías,  
la media noche es ya;  
dejad el blando lecho,  
y en súplica ferviente,  
al Dios omnipotente  
las almas levantad.*

El carácter musical es claramente italiano, a pesar de que Lumbreras continúe eligiendo versificación a la francesa (heptasílabos).

Tras esta presentación de la protagonista, el siguiente número presenta a Julián y al Tutor de la dama en diálogo de 105 compases. "El dúo de bajo y barítono revela un sabor cómico notable", afirma Peña. Aparece en este número la melodía desenfadada que abrió la obra, cantada ahora por Julián. Tras esta apertura cantabile del número, aparece una pequeña sección de diálogo entre ambos en la que Hernando utiliza de nuevo la técnica de recitado que aparecía anteriormente. Tras un calderón, comienza una sección nueva (compás 41) en la que está muy presente el Verdi de *Aida*, y las marchas triunfales con sabor italiano. Incluso los diseños rítmicos del acompañamiento recuerdan el buen hacer verdiano (acordes que apoyan las pulsaciones del compás, arpeggios que revelan una armonía de acordes...); este número, junto con la romanza de la protagonista, son los que mayor dependencia revelan del género lírico italiano. Es el número mejor construido, y más brillante de los aparecidos hasta ahora, y revela el buen hacer de Hernando.

Peña afirma que el "brindis del asistente es un conato de canción báquica"; lo que está claro es que hemos salido ya del sonido de La Scala y volvimos a París. Es un número de relleno, cómico y ligero, en el que el vals nos transporta al ambiente de opereta, de nuevo presente. El número se inicia con una pequeña introducción (19 compases), construida con pequeños motivos que recuerdan la tendencia de Hernando al estilo declamatorio cuando desea hacer avanzar la acción dentro de un número; a partir del final de este fragmento, aparecen las dos secciones que, repetidas, forman el número. La primera es un 3/8 moderato, que recuerda los aires de vals parisinos, y que se hace más viva en la segunda sección (6/8 allegretto de los compases 27-35 y 53-105), en la que, tras unos motivos ascendentes y ligeramente modulantes, se termina con una sucesión de cadencias perfectas en el tono principal del fragmento; estas dos secciones se repiten para dar fin al número a partir del compás 46, sin producirse ningún cambio en su segunda exposición, más que la ampliación de la cadencia final que cierra el número.

Tras este descenso de la tensión argumental durante la canción báquica, reaparecen los protagonistas en el concertante final del primer acto. Se trata de un trío (Julián, Asistente, Tutor), acompañados por el Coro de Soldados y el de Colegialas. Peña dice que "el final del acto, con sus toques militares, sus contrastes cómicos y la intervención de las colegialas, es la página más considerable de la partitura y aquella que tiene más variedad y más animación"<sup>69</sup>. Se trata de un número variado y ágil, en el que se mezclan "una escena tumultuosa de soldados y tiros, una plegaria a la Virgen cantada dentro por las colegialas, y el canto de guerra de los soldados «A la lid, a las armas volemos». Esta pieza de grande efecto, nueva como género en nuestra música dramática, es la más importante de la obra, y fue muy celebrada y aplaudida, e imitada luego en otras zarzuelas"<sup>70</sup>. ¿Qué es lo que Cotarelo define como nuevo en nuestra música dramática?; el número no detiene el avance de la acción, no la contempla o reflexiona sobre ella, sino que avanza y simultanea ambientes y acciones: la batalla fuera y las colegialas rezando tras bastidores.

---

<sup>69</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 342.

<sup>70</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 223-224.

Comienza con 4 compases de introducción del coro de soldados (que mantienen un acorde de dominante que da comienzo a un diálogo entre los tres personajes que toman parte en la escena). El asistente continúa con una melodía en el tono principal (Fa M), que al pasar a los labios del Tutor, realiza juegos en torno al acorde de dominante (alterando el tercer y el sexto grados a modos de floreos de dominante); Julián muestra toda la tensión del momento con una melodía elaborada con las notas del acorde de séptima disminuída del tono principal que resuelve en la dominante; a partir del compás 30 los tres personajes se unen en un juego contrapuntístico sobre el acorde de dominante (do) hasta llegar a una nueva sección. Tras este inicio, se presenta un *Tiempo de Marcha* (4/4), que recuerda los coros de vestales y sacerdotes que escribe el Bellini de *Norma*; los tres personajes continúan con sus soliloquios, y reflexiones personales sobre el desenlace de la aventura, y aparece el coro de colegialas, con una textura totalmente acordal, y solemne, recitando las siguientes frases:

*Libradnos, oh Virgen,  
de extranjera saña  
y de nuestra España  
tened compasión  
que ya largos años  
de sañuda guerra  
la Española tierra  
valiente sufrió.*

Una vez terminados estos versos, aparece el coro de soldados, cantando un Himno marcial que recuerda de nuevo al Verdi grandioso de *Aida* (sería interesante conocer la orquestación elegida por Hernando para estos fragmentos marciales), y que sigue acompañado por los motivos en contrapunto que cantan los protagonistas:

*A la lid, a las armas volemós  
y en el templo inmortal de la gloria  
grave un día orgullosa la historia  
las hazañas del pueblo español.  
La victoria nos tiende los brazos*

*ya de Gades al alto Pirene  
solo un grito español les resuena  
libertad, y venganza y honor*<sup>71</sup>.

Tras esta sección, el número termina de forma inteligente, con la superposición de los motivos cantados por los solistas, el coro de soldados y el coro de colegialas que tras exponer de nuevo el material temático concluyen el número en un brillante Fa mayor. La construcción armónica de los distintos fragmentos utilizados permite la integración de los tres elementos musicales del número (solistas, coro masculino y coro femenino), y enriquece musicalmente el flujo armónico. Además, la elección de un material armónicamente exacto, crea estabilidad y unidad, provocando la sensación de coherencia interna tan buscado por los autores en estas obras iniciales del género.

El Segundo acto comienza con otro preludio, que según Peña y Goñi, "deja ver que los instrumentos les inspiran más confianza que las voces"<sup>72</sup>. Toda la pieza está trabajada sobre la plegaria de las colegialas en la introducción, preparada esta vez con breves diseños rítmicos del *rataplán*. Hay arpeggios de fagot, repetidos como un eco por el clarinete; la plegaria de las colegialas, acompañada al principio en sonoridades veladas, se destaca luego por medio de un crescendo, sobre el dramático trémolo de la cuerda dando pomposamente cortejo a la voz de los soldados que detrás del foro entonan la victoria. Apenas se alejan, la tiple entona un diálogo con el coro femenino, se unen las voces y termina la escena con interesante *mutis*"<sup>73</sup>. Tras esta minuciosa descripción de Peña, sólo queda apuntar el enorme interés que revela el trabajo orquestal que podemos intuir a través de la reducción: los instrumentos de viento (fagotes y clarinetes) están trabajados con gran acierto, con diseños

---

<sup>71</sup> Si pensamos en la interpretación de este poema, tan patriótico, con aires marciales y brillantez sonora, podremos imaginarnos el éxito del fragmento.

<sup>72</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 342. El tratamiento instrumental es mucho más virtuosístico que el de las voces, según se desprende de la partitura reducida para piano; sin duda era terriblemente consciente de que se trataba de cantantes "ocasionales".

<sup>73</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 342-43.

totalmente idiomáticos, y generando gran riqueza tímbrica<sup>74</sup>. Tras las dos exposiciones del tema de la plegaria del coro femenino con el que terminaba el acto anterior, volvemos al *Tiempo de Marcha*, con el coro masculino ("detrás del foro"), y la aparición de Matilde, que desde su Romanza (*Velada*) no ha aparecido de nuevo en escena.

Comienza Matilde<sup>75</sup> con unos compases en estilo declamatorio, y tras ellos se abre el diálogo entre ella y el coro femenino; el número concluye con un coro femenino, de ritmo monótono y pesada melodía que resulta de longitud excesiva (194 compases).

"La arieta de barítono es italianísima desde el principio al fin, con su *andante*, su tiempo intermedio de marcha y su correspondiente *cabaletta*"<sup>76</sup>. Se trata de un solo del Tutor, en el que Hernando nos sitúa en un tipo de número vocal que podría corresponderse con el que interpretará Giorgio Germont en el Segundo Acto de *La Traviata* -obra estrenada cuatro años más tarde-; en él se incluye una especie de cabaletta, aunque, más que escrita, adivinada por el cambio de metro (no podía permitirse Hernando muchos virtuosismos de escritura con tales intérpretes); e incluso el número se cierra con una cadencia simple, no demasiado ornamentada, que permanece dentro de la línea del número. "También es italianísima el aria de tiple con su *andante*, su recitado intermedio, su *allegro moderato* y su correspondiente *fermata*; y como lo es asimismo el dúo de tiple y barítono con su *larghetto*, su *allegro episódico*, su *moderato quasi allegretto* y sus dos indispensables *fermatas a dúo*"<sup>77</sup>. Parece que Hernando hubiese vuelto los ojos a Italia en esta segunda parte de la obra.

---

<sup>74</sup> Cotarelo afirma que "el preludio está trabajado con arte, y muestra el mucho saber del autor, que con los pocos recursos instrumentales de que disponía va reproduciendo como en rápida visión casi todos los temas del acto anterior y parte del presente". *Op. cit.* p. 224.

<sup>75</sup> Cotarelo no habla de este fragmento que en la partitura reducida aparece unida al preludio, sino que tras la parte instrumental, añade "después de dos escenas habladas y un diálogo entre la tiple y el coro, se canta un aria de gusto italiano por el barítono (D. Severo)". *Op. cit.* p. 224.

<sup>76</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 342.

<sup>77</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 342.

El aria de Matilde es muy belcantista, aunque de pocas exigencias vocales: frases cortas con silencios que permiten tomar el aire con tranquilidad, tesitura cómoda (exigiendo sólo un la agudo en el final, permitiéndose la opción de octava grave), etc. Se trata de construir un número que pertenezca al mundo sonoro italiano, pero que esté dentro de las posibilidades de un "amateur". Las cadencias (compases 34 y 71-72-final), muestran un mayor grado de virtuosismo; todo el número, su sonoridad, su tratamiento motivico, su fraseo, su fluir armónico, sus arcos melódicos, todo pertenece a Italia. Incluso Lumbreras ha elegido versos octosílabos:

*Imagen bella y querida  
que de mi fiel pensamiento  
no te apartas un momento  
siendo su grata ilusión.*

*¡Ah!, ¡Vuelve! ¡Ven a mis brazos!  
harto te lloré perdida;  
sí, vuelve, y darás la vida  
a mi pobre corazón.  
Tu eres mi fe, mi esperanza  
y la dicha de mi amor.[...]*

El número del dúo sigue dentro del estilo belcanto, con sus fermatas a dúo en movimiento contrario, que pocos años después impondría con carácter normativo Verdi en las tablas italianas, los cambios de tempo, que agilizan el número y le dan interés ante el público, etc. Sólo cierto aire de polka, saltarina y divertida, le infunden cierto "olor parisino" que revela los años de formación de Hernando.

"A estas tres piezas italianas sigue la que más popularizó la zarzuela de Hernando: el cuento del asistente, conocido por la escena del *Padre*



*Nuestro*"<sup>78</sup>. Añade Peña y Goñi el texto íntegro de la escena considerando el interesante carácter de la poesía utilizada<sup>79</sup>:

COLEGIALAS

*¡Padre nuestro, Padre nuestro!  
Vos que andáis por la ciudad  
explicadnos una cosa  
que os queremos preguntar.  
¿Qué es un jefe?, ¿Qué un soldado?  
¿Un sargento, un oficial?  
¿Qué es la guerra?, ¿las batallas?  
¿qué es en fin, un militar?*

ASISTENTE

*Hijas mías, esa historia,  
es muy larga de contar.  
¡Dios nos valga! ¡Ni en tres horas  
se concluye de charlar!*

COLEGIALAS

*¡Ay qué bueno!, ¡Padre nuestro!  
Esa historia nos contad.*

ASISTENTE

*Si es empeño vaya en gracia.  
Atención que va a empezar.  
Hijas mías, es la guerra  
la mayor calamidad  
que entre los hombres existe*

---

<sup>78</sup> Peña y Goñi, *op cit*, p. 243

<sup>79</sup> Según este autor, desde la llegada de los bufos a los escenarios españoles, este carácter se ha perdido.

*y entre las mujeres más;  
pues si aquellos hacen daño  
con el fuego y alquitrán,  
ellas talan y destruyen  
con su eterno murmurar*

COLEGIALAS

*¡Ay que historia tan horrible!..  
sin embargo, continuad.*

ASISTENTE

*El soldado es un diablillo,  
un cabo ya es algo más,  
el sargento es ya demonio  
de más superioridad  
el oficial, hijas mías,  
es el mismo Satanás.  
Si os atrapa, sois perdidas,  
por más cruces que le hagáis.*

COLEGIALAS

*¡Ay, Jesús, Jesús, que miedo!  
¡Padre nuestro, basta ya!*

Añade Peña "hoy pasaría esto en un *Guignol*, y gracias. Entonces entusiasmó al público, a aquel público sano y despreocupado que todavía no llamaba *zarzueleros* a nuestros maestros y que reía y palmoteaba como niño con traje de fiesta al oír esas candideces puestas en música por Hernando con una gracia sencilla, natural y exenta de todo linaje de pretensiones"<sup>80</sup>. Hoy, ante la lectura del fragmento, podríamos hacer juicios falsos; pensemos en que no sonarían muy distintos algunos fragmentos de ópera italiana tras haber sufrido una traducción. El

---

<sup>80</sup> Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 344.

número, musicalmente hablando, cuenta con varias secciones: desde el comienzo hasta que el asistente se decide a comenzar el "cuento", el ambiente es ligero melódica y rítmicamente, para acentuar el sentido de súplica de las colegialas, y adquiere carácter de recitado justo antes del comienzo de la parte solista del barítono. El solo comienza tras haberse realizado una modulación a modo menor (re) y muestra una melodía lineal, casi una cuerda de recitado sobre la dominante, que apenas se desplaza a los grados superiores o inferiores; otra súplica de las niñas, y de nuevo la entrada del barítono repitiendo el grupo motivico anterior, hasta que en el compás 140 se une el coro femenino y el solista para terminar el número en modo mayor. La obra concluye con un tutti, en el que el coro reafirma la alegría de la pareja (Matilde y Julián). Peña y Goñi define este tipo de números como "peroración obligada de todas las zarzuelas en que no hay que lamentar más desgracias personales que la del traidor si lo hubiere"<sup>81</sup>. De nuevo compases de introducción orquestal (8 compases) que preparan la entrada del coro de colegialas y la tornera, acompañadas de diseños contrapuntísticos del asistente y el tutor, y la entrada en anacrusa (compás 15 ) del coro masculino. La segunda sección (*Moderato* 2/4, mi m) es un dúo final de la pareja protagonista, que da paso a una vuelta al *primo tempo* para finalizar con un amplio tutti y un largo pasaje cadencial en Sol M (compases del 71 al 87).

Las conclusiones de Peña y Goñi tras leer la partitura de la zarzuela, le llevan a afirmar que "el corte de las piezas, su enlace, su forma melódica, todo revela el molde italiano, a la par que la sencillez voluntaria del autor, y su propósito de no dar desarrollo a las piezas, ni presentar dificultades de ninguna especie a los intérpretes, manifiestan evidentemente las escasas facultades vocales de estos y el afán de introducir en las masas populares la afición a la música cantada en español"<sup>82</sup>. Si bien es cierto que Italia y el estilo belcanto se manifiestan si duda en la obra (véanse si no los tres números italianos del segundo acto), el mundo de

---

<sup>81</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 345.

<sup>82</sup> Continúa con una afirmación interesante: "La música italiana que nos había matado en la ópera, nos salvó en la zarzuela y así como *La serva Padrona* de Pergolese creó en París la ópera cómica francesa, la irrupción de Rossini y de los grandes maestros italianos de su época, nos trajo a nosotros los materiales de la zarzuela". Peña y Goñi, *op. cit.* p. 345.

ópera cómica francesa está presente no sólo en la organización de los números musicales, sino en la sonoridad del polka o vals que aparece en algunos de los fragmentos, y en la ligereza melódica de otros<sup>83</sup>. No cabe duda de que los años de formación de Hernando en París le habrían acercado al mundo de la ópera cómica francesa, y ante el fracaso de su propósito de poner en marcha en nuestro país la ansiada ópera nacional y decidirse por un género considerado "menor", recurriría a elementos de conocidos resultados escénicos y no a arriesgadas innovaciones. "Como se ve, tenemos aquí una zarzuela con sus elementos principales y aún accidentales, tales como entonces podrían ofrecerse al público. Así es que el éxito fue muy grande y duradero, viéndose claro lo que había de ser la obra dramática musical española"<sup>84</sup>.

Además de la novedad formal que supone el añadir a las obras un acto (que revela en este caso más el interés de Hernando de conseguir una ampliación formal que una verdadera necesidad dramática), surgen una serie de características nuevas que comienzan a aparecer en *Colegialas y Soldados*, y que se confirmarán definitivamente en la obra siguiente, *El Duende*:

1. Aparición de números escénicos que presentan un desarrollo dramático posibilitado por la creación de un sistema de recitado en castellano. Así dentro del mismo número puede aparecer una romanza seguida de un fragmento recitado y posteriormente un dúo, sin que la acción se haya detenido gracias a la acción de dicho recitado.
2. Los números, así, ven posibilitada su extensión formal por medio de una escritura seccional (no necesariamente recurriendo a desarrollos musicales de difícil construcción), que resulta de mayor agilidad para el desarrollo dramático.

---

<sup>83</sup> Sería necesario conocer la partitura de orquesta, con la que no contamos, para hablar de relaciones en la orquestación, que existirían con toda seguridad (recordemos la formación parisina de Hernando de manos de Auber).

<sup>84</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 224.

3. Los números tensos se intercambian con números ligeros, característica que se hará presente a partir de este momento en el resto de las obras y que produce un mejor balance musical
4. El segundo acto es más reducido en su extensión que el primero (aproximadamente 1/3 menos).
5. El número final es un tutti que no requiere estar justificado por el desarrollo argumental de la obra.

### 3.2. El duende

Para el estudio de esta obra hemos contado con la partitura manuscrita que se encuentra en el Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de Madrid<sup>85</sup>. Se trata de una partitura encuadernada en dos cuadernos, uno para cada acto de los que consta la obra.

La forma dramática de la obra es la siguiente:

#### ACTO I

##### Nº 1. Introducción.

Allegro no troppo. 4/4; cc. 1-12; Sol M

Andante. 3/4; cc. 13-22; Mi bemol M

3/4; cc. 23-35; Sol M

##### Nº2. Coro de Cazadores.

Allegro vivo. 2/4; cc. 36-78; Do M

Menos allegro. 6/8; cc. 79-95; Do M

Allegro giusto. 6/8; cc. 96-161; Do M

<sup>85</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*

**Nº 3. Duetino (Juana y Antonio).**

Andante mosso. 6/8; cc. 1-23; sol menor

Un poco más movido. 6/8; cc. 24-44; Sol M

**Nº 4. Aria de D. Calixto.**

Allegro vivace. 4/4; cc. 1-41; Do M

**Nº 5. Dúo de Dª Inés y D. Diego.**

Allegro. 4/4; cc.1-15; do m

Cantabile. 3/4; 16-53; Mi bemol Mayor

Allegro vivo. 3/8; 54-107. Mi bemol Mayor

Piu mosso. 3/8; 108-127; Mi bemol Mayor.

**Nº 6. Polka burlesca.**

2/4. cc. 1-40; Re Mayor.

**Nº 7. Canción de Dª Inés.**

Moderato. 3/4; 1-22; Sol Mayor.

**Nº 8. Coro de soldados.**

Allegro moderato. 4/4; cc. 1-47; Re bemol Mayor

Andante misterioso. 2/4; cc. 48-58; sin alteraciones

(fragmento de recitado entremezclado con la música)

Allegro. 2/4; cc. 59-60. sin alteraciones

Allegro moderato. 2/4; cc. 61-92; Sol Mayor

Cantabile. 2/4; cc. 93-110; Mi bemol Mayor.

Allegro agitato. 2/4; 111-150; sol menor

112-132; Sol Mayor.

133-162; sol menor

Piu mosso. 2/4; 163-210; Sol Mayor.

## ACTO II

### Nº 1. Coro y coplas.

Allegro. 2/4; cc. 1-42; Fa Mayor

Más moderato. 3/4; cc. 43-98; Fa mayor

### Nº 2. Seguidillas.

[Tiempo de Seguidillas]. 3/4; cc. 1-43; Mi Mayor

### Nº 3. El tipití. Duetino de D<sup>a</sup> Sabina y Antonio.

2/4. cc. 1-67; Mi bemol Mayor.

### Nº 4. Terceto (D. Diego, D. Calixto y Antonio).

Allegro. 2/4. cc. 1-56; Re Mayor

cc. 57-89; La bemol Mayor.

cc. 90-109; Fa mayor

Allegro deciso. 2/4; cc. 110-133; Re Mayor

Piu mosso. 2/4; cc. 134-172; Re Mayor

### Nº 5. Arieta de Carlos.

6/8. cc. 1-34; re menor

Allegretto. 3/8. cc. 35-91; Re Mayor

### Nº 6. Coro y canción de Inés.

Allegro. 6/8. cc. 1-44; La bemol Mayor

Allegretto. 3/8. cc. 45-78; fa menor
Primo tempo. 6/8. cc. 79-93; La bemol Mayor
Allegretto. 3/8. cc. 94-135; fa menor
[Primo tempo]. 6/8; cc. 136-143; La bemol Mayor.

<b>Nº 7. Final Segundo.</b>
Tiempo de marcha. 2/4. cc. 1-36; Sol mayor
cc. 37-70; Si bemol mayor
Un poco piu mosso. 2/4. cc. 71-107; Sol mayor.

"Consta de 17 piezas o números de canto y una introducción o sinfonía, que él llama "divertimento musical", puramente instrumental, a la que sigue un ruidoso coro de cazadores, tema músico y recurso dramático que había de ser harto frecuente después en nuestras zarzuelas. Los números musicales tienen muy desigual valor, y en toda la zarzuela se ve al maestro luchando con la preocupación de la capacidad de los que han de interpretar su obra. Pues, en efecto, a excepción de la Samaniego, la Bardán y José Cortés, Aznar y Navarro, los demás no cantaban o lo hacían mal. Así que a veces están los motivos solamente indicados, cuando podían recibir un mayor y excelente desarrollo; otras veces parecen mutilados o truncados con violencia; por ejemplo, el nocturno del acto primero, que empieza bien y acaba mal por falta de amplitud. En cambio las dos canciones de la tiple (la Samaniego) son lindísimas y fueron primorosamente cantadas, sobre todo la del segundo acto, llamada de "la Florera", que se repetía todas las noches, durante más de 120 casi seguidas, pues la obra tuvo un éxito que hoy, al estudiarla, nos produce algo de suspensión y extrañeza, porque tal fortuna no se explica sino por el ansia que el pueblo sentía de oír música dramática suya y cantada en castellano"<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 229.



La obra<sup>87</sup> revela una gran maestría de parte de su autor, y un arte mucho más maduro que el de *Colegialas y Soldados*; en esta obra el estilo aristocrático del *Hernando de Colegialas y soldados* cede ante un populismo que aparece en las seguidillas del n° 2 del segundo acto y *La canción del Tipití*, n° 3 de ese mismo acto.

La obra comienza con un número doble, ya que la *Introducción orquestal* [N°1] y el *Coro de Cazadores* [N° 2] están unidos sin solución de continuidad. La orquesta realiza una pequeña introducción de 12 compases, donde el predominio de lo rítmico es evidente: se trata de un motivo de claro carácter marcial expuesto en el timbal, que pronto es retomado por la cuerda grave (cellos); cuando este motivo ya no ofrece interés se produce un interesante recurso de escuela para acumular tensión (cc. 10-11-12): aparece un nuevo motivo melódico ascendente por grados conjuntos sobre el acorde de dominante<sup>88</sup> que encuentra su resolución, retardada durante tres compases, no en la tónica que el oyente espera, sino en Mi bemol mayor (sexto grado descendido de la tonalidad principal del número). Además de este interés como frustración de algo esperado en el oyente y aumento de la tensión-atención<sup>89</sup>, los primeros compases establecen una relación motivica con el número final del acto (N° 8)<sup>90</sup> un Coro de Soldados, de ahí el decidido carácter marcial y rítmico del comienzo, generando una coherencia a un nivel estructural. Las secciones segunda y tercera de esta introducción, muestran una relación temática con la canción de Inés (N° 7 del mismo acto), estableciendo así otro

---

<sup>87</sup> Para seguir el análisis con la partitura, remitimos de nuevo a la fotocopia de la partitura que aparece en el *Apéndice de partituras* de la tesis.

<sup>88</sup> Ese tipo de recurso es clásico desde que Beethoven lo incorporara al lenguaje sinfónico. Un ejemplo es su aparición en la I Sinfonía en Do M, Op. 21, en el IV movimiento, para hacer de puente entre el comienzo *Adagio* y el *Allegro* que le sigue, de manera que sobre el acorde de dominante, la cuerda va realizando los motivos melódicos ascendentes, *ritardando* y *diminuendo*, hasta que se alcanza la tónica y el comienzo del *Allegro*.

<sup>89</sup> De acuerdo con las teorías de Leonard Meyer sobre la psicología de la percepción musical en su libro *Emotion and Meaning in Music*, Chicago University Press, 1956, la tensión es provocada en el oyente por la frustración de algo esperado.

<sup>90</sup> En el número 8 el motivo aparece en la tonalidad principal, ahora Re bemol mayor, y de nuevo comienza en los timbales.

vínculo de coherencia dentro de la obra. El tema de la soprano aparece expuesto en la segunda sección en la flauta en la tonalidad de Mi bemol Mayor, y en la tercera, que cierra la introducción, en los clarinetes en Sol mayor, estableciendo así una vinculación incluso tonal, ya que será el tono en el que aparecerá de nuevo en el número 7. La orquestación de este primer número muestra la siguiente plantilla orquestal<sup>91</sup>: violines I, violines II, violas, flauta, clarinetes en la, fagot, cornetines, trombones y fígle, timpani, violoncello, bajo, y trompas. Hernando refleja una mentalidad clásica, pero inteligente, asociando timbres a determinadas ideas que estarán presentes en la obra, como por ejemplo: Timbales, a soldados; flauta o clarinete a ambiente melancólico (aria de Inés)... Interesante es destacar la búsqueda de variedad tímbrica, manifestada por los pizzicatos iniciales para acompañar el tema de la soprano en flautas y clarinetes.

El N° 2 (Coro de cazadores), aparece sobre el final de la tercera sección de la Introducción, que termina sobre el acorde de cuarto grado con la tercera menor en segunda inversión (sol-do-mi bemol), que nos conduce a Do Mayor, tonalidad brillante, para dar paso al coro. Son los cornetines (en do) los que abren el número con un motivo rítmico sobre la dominante (sol). Pronto se le une el resto de la orquesta, con motivos muy simples melódica y armónicamente (I-V, y V-I), que acentúan su carácter marcial. La melodía presenta un sentido de propulsión ascendente hacia el mi bemol, que pertenece a un acorde del segundo grado alterado (sería un acorde floreo a distancia de semitono del acorde de tónica: la bemol-mi bemol-do, respecto a la tónica sol-si-re). Ese acorde cromático de carácter napolitano, que habíamos definido como un floreo, resuelve en un do menor pasajero, que nos lleva a la dominante principal, y tras algunos motivos cadenciales, llegamos a la segunda sección del coro. Es de nuevo el cornetín (recordando la trompa de caza) el que con diseños melódicos en torno al intervalo de quinta abre esta sección; el coro no tiene más que una función de recitado, que conduce a un acorde de séptima disminuida sobre fa sostenido, que conduce a una nueva sección en Do Mayor con la que se cierra el número 2. Esta sección final, *Allegro*

---

<sup>91</sup> Por la distribución de los instrumentos en la copia de la Sociedad de Autores, deducimos que la copia es contemporánea de la época de composición de la obra, o anterior a los años 50 del siglo XIX.

*giusto*, muestra un mayor desarrollo coral (siempre coro masculino a dos voces), con melodía muy simple y muy clara armónicamente. Un fraseo clásico, y una clara direccionalidad tonal, hacen más efectivo el número. Tras el término de la parte coral, el número se cierra de nuevo con el sonido del cornetín con el motivo que aparecía al inicio de la segunda sección, recordando a la trompa de caza. Este recurso de comenzar una obra con un número coral, de cazadores, vendedores, soldados, etc., hace fortuna en nuestro género, y pronto se convierte en algo característico<sup>92</sup>.

La obra continúa con un dúo entre Juana y Antonio. La orquesta ha aumentado, incluyendo ahora el fígle y el trombón entre los metales. Con este número, Hernando demuestra sus perfectas cualidades como melodista, y su afinidad con la escuela italiana. Es un dúo en la línea de los dúos belcantistas de Donizetti o el Verdi primitivo, al que se han eliminado las exigencias vocales. La melodía, que describe hermosos arcos, el metro elegido (6/8), el acompañamiento orquestal, los arpeggios en la cuerda, todo pertenece a Italia. Juana abre el número con una melodía hermosa, y casi donizettiana: el uso del acorde de sexta napolitana aparece por fin sistemáticamente en nuestra zarzuela, ofreciendo el intervalo de quinta justa a la solista, que continúa con una escala cromática descendente hasta alcanzar la tónica, y una cadencia adornada, en la que se llega al primer grado con un salto de sexta: 5 grave-3-2-1<sup>93</sup>. El barítono comienza su frase, en la que el movimiento melódico es menor, y la melodía adquiere una mayor direccionalidad tonal; ambos se juntan para terminar la primera sección sobre la dominante. La segunda parte (*Un poco más movido*), cambia radicalmente de carácter; pasamos a un Sol mayor, brillante y desenfadado, y la pareja canta a distancia de sextas una melodía menos bella, pero más popular. Aparece como recurso cromático la inflexión al cuarto grado (Do), naturalizando la sensible del tono principal, inflexión que relaja temporalmente la resolución sobre

---

<sup>92</sup> Sirva como ejemplo, que el N° 1 de *Jugar con fuego*, obra cumbre de la zarzuela decimonónica, también es un número coral (con dos coros mixtos: vendedores y caballeros), donde Barbieri resume los recursos aparecidos hasta entonces en los números iniciales.

<sup>93</sup> La utilización de la numeración arábiga se refiere a grados melódicos de la escala. Si hablamos de estructuras armónicas elegiremos la tradicional de números romanos.

tónica, y que enriquece la melodía. Una vez que el diseño se ha repetido, aparecen las progresiones cadenciales, que utilizan de nuevo el acorde de sexta napolitana, que enriquece la cadencia con una sonoridad nueva, inédita en la música teatral española. La orquestación es ligera, limitándose a acompañar o sostener a las voces, y realiza pequeños contrapuntos cromáticos de relleno.

El número 4 es un aria de ópera bufa (Aria de D. Calixto). Como hemos visto hasta ahora, Hernando es capaz de imitar al mejor Donizetti, o al mejor Rossini de *El barbero*, como comprobaremos en este número. La tonalidad elegida es Do Mayor, marcada claramente por los diseños de la cuerda grave. El bajo comienza en la segunda parte del compás (4/4) con diseños yámbicos muy marcados (corchea con puntillo y semicorchea), y recita los siguientes versos:

*¡Basta ya!, señor sobrino,  
¡quítese de mi presencia!  
¡qué descaro!, ¡qué insolencia!,  
¡me va a dar un sofocón!  
¡No me chistes!, ¡voto a cribas!  
Si la suerte te ha tocado  
no hay remedio a ser soldado,  
y a marchar al batallón.*

*Para el rebelde y el holgazán  
no hay mejor freno que el ratoplán.  
Dura la cama, más duro el pan,  
y un cabo loco te amansará.*

Es interesante observar cómo durante la primera sección no aparecen los tresillos, que el autor reserva para la segunda. cuando los versos pasan de octosílabos a decasílabos. La melodía no cesa en su marcha de semicorcheas, y tiene una simplicidad propia de ópera cómica. Comienza, como hemos comentado, en Do mayor, pero rápidamente, en el compás 5-6 nos trasladamos a La bemol mayor; tras una breve sección (cc. 6-9), regresamos hacia la dominante del tono principal sensibilizando el cuarto grado. Cuando se produce el cambio métrico en el verso, el compositor

inicia otra sección, en la que, como indicamos, incluye los tresillos, que le permiten ampliar las sílabas de cada frase, sin desequilibrar el fraseo musical. De nuevo regresamos a Do mayor, tonalidad que se mantendrá hasta el final del número. El ambiente bufo continúa, destacando la larga sección cadencial, como es propio de este tipo de arias desde Rossini (cadencias I-IV-V  $\frac{6}{4}$ -V  $\frac{5}{4}$ -I). Hernando elige los descensos cromáticos en los violoncellos y contrabajos, que enriquecen las progresiones cadenciales creando acordes cromáticos de paso. La orquesta remata la cadencia perfecta que concluye el número.

El número siguiente es un dúo entre Dña. Inés y D. Diego (soprano y barítono). Comienza con un recitativo, interesante ejemplo que ofrece Hernando de lo que él consideraba un paralelo al recitativo italiano en lengua castellana. El número muestra una armadura de tres bemoles, sin embargo la ambigüedad tonal en el recitativo es evidente, ya que comienza con un acorde de séptima disminuida sobre la (natural). Los compases en recitativo son 12, pero están perfectamente compuestos, produciéndose incluso en los últimos 4 una acumulación de la tensión escénica que se refleja perfectamente en la música con el ascenso melódico, las frases entrecortadas entre los amantes, y la ascensión hasta el acorde de séptima de sensible de Do mayor.

Tras esta sección, magistralmente compuesta, pasamos al dúo real entre los amantes, de nuevo en un claro estilo belcanto. Comienza el barítono con una bella melodía, que pone en música los siguientes versos de Olona:

*A la ferviente súplica  
que a ti mi labio envía,  
responda, hermosa mía,  
la risa de tu amor.*

El fraseo es absolutamente clásico, y muestra la clara direccionalidad armónica: I-V; I-vii-iii<sup>94</sup>; I-V-I; V para dar entrada a la soprano. Como se observa, no salimos de la tonalidad principal, y la única inflexión realizada es hacia el tono del tercer grado (un aparente sol menor). La

---

<sup>94</sup> Los números romanos en minúscula indican que se produce un cambio de color al modo menor.

soprano comienza tras una hermoso motivo cromático descendente que aparece en el viento madera, exponiendo una melodía casi idéntica, en cuanto al fluir armónico, a la de Diego, eligiendo como inflexión cromática un traslado al VI grado (do menor). Tras su intervención, ambos se unen, cantando, como es propio de la escuela italiana, en sextas paralelas. Tras este pequeño fragmento unidos, comienza la parte final del número en un tempo mucho más ágil (*Allegro vivo*), que retoma la melodía anterior y la varía teniendo en cuenta el nuevo compás (3/8). Diego canta lo siguiente:

*En tus ojos, prenda amada  
de mi dicha, el sol fulgura,  
y en tu frente hermosa y pura,  
luz de amor miro brillar.[...]*

La melodía es más fluida por el cambio de tempo, y de metro, y tras la intervención de ambos solistas, ahora sí con la misma melodía, ambos se juntan para terminar el número con una sucesión de progresiones cadenciales, que se aceleran a medida que nos acercamos al final del número. Este recurso ya lo empleaba Hernando en *Palo de ciego*<sup>95</sup>, y hemos comentado el acierto de su utilización en momentos en los que se refleja amor entre dos amantes, urgencia del encuentro amoroso, en suma, tensión extrema.

"Otro de los números muy aplaudidos con ser sólo de instrumentos fue la polca burlesca que en primer acto bailan el galán y la graciosa característica Doña Sabina, papel este que hacía María Bardán con tal perfección y viveza, que aquel nombre llegó a anular el suyo propio, y entre las gentes de teatro y los amigos de fuera, nadie, hasta su muerte, la llamaba más que "doña Sabina", y años después, cuando se perdió la noción del origen, algunos creían que era el propio de la famosa y buenísima tía de Francisco Arderius"<sup>96</sup>. Se refiere Cotarelo al N° 6 del I acto. Se trata de un número instrumental que por fin nos traslada a la opereta francesa. Salimos del belcanto, las bellas melodías, y los

---

<sup>95</sup> Ver el análisis en el capítulo anterior.

<sup>96</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 229.

acompañamientos arpegiados en la cuerda para llegar a un número ligero, corto (sólo 40 compases) en el mejor estilo de opereta francesa o vienesa. Comienzan las cuerdas graves (violas, cellos y bajos) al unísono con trombones y fígle con un motivo ascendente, de carácter introductorio, que conduce a la aparición del tema de Polka en el compás 9, en los violines I y los clarinetes. La primera frase proporcionará material para toda la polka: bien el cinquillo con las corcheas, repetidos en distintas progresiones armónicas, bien el cinquillo repetido dos veces en el mismo compás, o bien la frase repetida en otro contexto cadencial, permitirán a Hernando construir un número musical coherente, y muy pegadizo. El número, como comenta Cotarelo, se hizo terriblemente popular, y constituyó un verdadero acierto por parte de Hernando.

"Hay un aria en el acto segundo de melodía muy delicada, que Catalina no pudo, por falta de voz, hacer sensible a los oídos del público. Las piezas de conjunto están bien trabajadas, como ya se ha visto en *Colegialas y soldados*, y demuestran que Hernando era buen armonista, aún con los escasos medios instrumentales de que disponía. Hernando publicó entonces una reducción de su obra para canto y piano<sup>97</sup>, libro que es hoy muy raro"<sup>98</sup>.

El número siguiente es el aria de Da. Inés (Nº 7); estamos llegando al final del acto, y para producir una sensación de coherencia, Hernando necesita hacer referencia a algo conocido, temáticamente hablando<sup>99</sup>, y para ello nada mejor que hacer aparecer el tema de la protagonista que había situado en la introducción instrumental (nº 1). La orquesta se recorta (cuerda, viento madera y trompas), ya que sólo se trata de

---

<sup>97</sup> "*El Duende*, partitura para piano y canto. Arreglada por su autor don Rafael Hernando, letra de don Luis Olona, 50 reales. Madrid, Imprenta de Tomás Fortanet y Ruano., Calle de la Greda, 7, 1849". Está dedicada "A la señora doña Francisca Hernando de Motier. Como prueba de afectuoso cariño de su sobrino, Rafael Hernando".

<sup>98</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 230.

<sup>99</sup> El oyente establece relaciones entre melodías, no entre motivos que no percibe por su rapidez temporal, ni entre progresiones armónicas, que pertenecerían a un nivel estructural más profundo. Estamos hablando de relaciones auditivas en un nivel superficial, que pudiera percibir un oyente acostumbrado al teatro lírico de 1849.

acompañar a la solista. Un número bello, corto, que permite lucirse a la soprano, pero que no le exige demasiado desde el punto de vista vocal. El texto es el siguiente:

*Siempre al niño amor, que es ciego,  
la fortuna lo guió.  
Pues perdido estás de amores  
tu fortuna seré yo.*

Armónicamente, tampoco se produce ninguna ambigüedad tonal, ya que las inflexiones son las propias del lenguaje clásico (al tercer grado menor, al sexto, etc); para el enriquecimiento de la fórmula cadencial, Hernando elige un acorde de cuarto grado con la tercera menor (una apoyatura del quinto grado: 6<sup>b</sup>-5<sup>100</sup>). En cuanto a la tesitura, lo único que Hernando pide a la cantante es un sol agudo, al final del número, para darle un poco de brillantez. Es un número sencillo, algo monótono, que carece de la frescura que suele caracterizar al autor.

El n° 8, último número del I Acto, es un concertante que muestra la capacidad de autor para solucionar de manera perfecta situaciones dramáticas complicadas. El número comienza con la llamada militar de los "timpani", tal y cómo aparecía en la *Introducción orquestal* de la obra, pero ahora en el tono de Re bemol mayor, tonalidad inicial del número. Es un número seccional, en el que se suceden los personajes y van aumentando progresivamente en número hasta el tutti final.

La sección inicial (cc. 1-47), es un coro de soldados, acompañados por D. Diego, que utiliza el motivo inicial de los timbales como base para su desarrollo. El texto dice:

D. Diego  
*Todos prepárense, mucho silencio,  
chito y el prófugo nuestro será.*  
D. Diego y coro  
*Pues que la bélica tropa lo llama,  
como fiel súbdito la seguirá.*

---

<sup>100</sup> Me refiero a grados melódicos de la escala de Sol mayor.



El ritmo es lo importante en esta introducción "guerrera", destacando los pies yámbicos de las líneas vocales que son apoyados por el resto de la orquesta. Los arpeggios del acorde de tónica son elegidos como acompañamiento fundamental en la cuerda, subrayando el carácter militar. Al llegar al compás 47, nos encontramos con una zona de tránsito escénico, que Hernando logra poner en música mediante la combinación de la orquesta y la declamación: Aparece un *Andante misterioso*, de gran ambigüedad tonal, durante cuatro compases, tras los cuales oímos: "¡Estáte quieto!"; de nuevo otros cuatro compases, ahora con la única aparición de la cuerda (cc. 52-55), y nuevos versos: "¡Que por una aventurera perdamos un negocio de dos millones!"; otros tres compases en la cuerda (cc.56-58), y otro fragmento declamado, que es seguido ahora por un solo compás en *Allegro*, cambio de tempo que indica la urgencia de resolución de la tensión escénica; Hernando hace terminar este fragmento con un acorde de séptima de dominante del tono al que nos trasladamos en la siguiente sección (Sol Mayor).

La segunda sección de este número final del primer acto, añade el personaje de D. Carlos al grupo anterior (D. Diego y el coro masculino). Continuamos en un ambiente marcial, pues el coro de soldados aún no ha desaparecido, que sigue marcado por el ritmo yámbico y la clara direccionalidad armónica de la melodía. Cuando D. Diego y los soldados se proponen prender a D. Carlos (que se ocultaba en la oscura noche), el desconocido suplica repitiendo insistentemente una progresión cadencial sobre la dominante, y la negativa por parte de los soldados ("¡No!"), no aparece sobre un acorde de tónica, como cabría esperar, sino sobre Mi bemol mayor (sexto grado menor): Hernando ha hecho la tensión audible desde el punto de vista armónico. El acorde de sexto grado se prolonga durante el final de esta segunda sección, semejando una modulación a Mi bemol mayor, apareciendo de nuevo motivos de inestabilidad, como los que hacía la orquesta a partir del compás 48.

El tormento de D. Carlos estalla ahora en un fragmento *cantabile* (cc. 93-110), en el que es acompañado por D. Calixto y D. Diego. La tonalidad elegida es la de Mi bemol Mayor, y en este fragmento lírico, Hernando retorna a planteamientos estilísticos italianizantes. El texto expresa el dolor de D. Carlos ante el abandono que supone para su amada el que sea apresado:

*Salvarme no puedo,  
y en tanto quizás,  
Antonio y mi bella  
tranquilos se van.*

Los sentimientos de Carlos son acompañados por contrapuntos motivicos de D. Calixto, que se congratula por haber capturado a Carlos, y a partir del compás 102, la melodía de Carlos es acompañada a distancia de sextas paralelas por D. Diego, que celebra haber cazado al que pudiera ser su rival en la lucha por el amor de la rica heredera protagonista. La sección del terceto, concluye sobre un acorde de dominante de la tonalidad a la que nos trasladamos (sol menor).

Un *Allegro agitato*, que surge a partir del compás 111, representa el momento en que Juana, criada de D<sup>a</sup> Sabina, irrumpe en escena para llamar la atención sobre el rapto del que ha sido objeto su señora:

Coro

*-Mas, ¿qué es eso?, ¿Qué sucede?*

Juana

*-¡Ay qué infamia!, ¡Qué maldad!*

D. Carlos, D. Diego y D. Calixto

*-Mas, ¿qué es eso?, ¿qué sucede?*

Juana

*-¡Ay qué infamia!, ¡Qué maldad!*

*Un raptor a mi señora*

*se la lleva hacia Alcalá.*

D. Carlos

*-¡A la vieja!*

D. Calixto

*-Enredo es tuyo.*

Coro

*-Preso; punto y no hay que hablar.*

El diálogo está magistralmente puesto en música, y Hernando ha sabido reflejar la confusión escénica con ese cambio brusco a un modo menor, con el uso del semitono que provoca el acorde de II grado

sensibilizado hacia la dominante, y combinando las entradas del coro y de los personajes de manera alternativa. Además, el *Allegro agitato* ayuda a mantener la confusión gracias a la velocidad de los acontecimientos musicales. Tras este fragmento, comenzamos una nueva sección, en la que aparece el tema del final del acto. Tras el planteamiento del suceso anterior, observaremos ahora las distintas reacciones ante el rapto, expresadas con el mismo tema, enriquecido con recursos que identifiquen su aparición a una determinada reacción escénica:

a) -El tema aparece por primera vez entonado por D. Diego, que está contento al verse liberado de su rival:

*Suerte dichosa, noche feliz  
de un rival libre me miro al fin.*

D. Diego utiliza la melodía en su forma original, en modo mayor, y sin ningún cambio. Armónicamente, es un tema clásico, que emplea sólo una pequeña inflexión hacia el segundo grado como enriquecimiento de la progresión cadencial. Es la exposición del grupo temático del final del número.

Los motivos contrapuntísticos que acompañan al tema, de marcado carácter armónico, son interpretados por D. Carlos, que se lamenta de haber sido prendido:

*Suerte maldita, necio de mí,  
que esta emboscada no presumí.*

b). El grupo temático aparece de nuevo, en modo menor (sol menor), entonado por D. Calixto y Juana. D. Calixto se lamenta del rapto sufrido por Dña. Sabina:

*Doña Sabina, ¡qué harán de ti!  
tal vez la vendan a un marroquí.*

Juana, también acompaña el tema que canta D. Calixto con motivos contrapuntísticos igual que anteriormente lo hacía D. Carlos. Dice lo siguiente:

*Pobre señora, suerte infeliz  
tal vez la vendan a un marroquí*

Cuando termina el tema, interviene el coro, que sobre un recitado de tónica, ordena:

*Pronto su pena venga a sufrir  
la disciplina lo ordena así.*

Este recitado se realiza sobre el acorde de séptima de dominante del tono al que somos conducidos (Sol Mayor), que será con el que concluya el número.

c). Por último el grupo temático aparece en todas las voces (Juana, D. Carlos, D. Diego, D. Calixto), y los contrapuntos rítmico-armónicos son cantados por el coro. El tempo se acelera (*Piu mosso*), pero la melodía retorna al contexto armónico donde se expuso, evocando el concepto de recapitulación para cerrar el número. Al igual que ocurre con la música, el texto no expone ninguna idea nueva, ya que los personajes se limitan a cantar los pasajes previos, y el coro repite también el texto del recitado anterior. Armónicamente solo encontramos destacable una inflexión al segundo grado (la menor), que actúa como dominante de la dominante para encaminarnos a la cadencia final. La sección cadencial es larga, realizándose primero en las voces y posteriormente en toda la orquesta, ya que debe cerrar no sólo este número sino todo el acto. El final de las voces presenta como enriquecimiento de la progresión cadencial un acorde de séptima de sensible; sin embargo la progresión cadencial de la orquesta es absolutamente perfecta, desde un punto de vista armónico, y consigue un gran sentido conclusivo.

El Segundo Acto de la obra, comienza de nuevo con aires marciales, ya que el primer número es un coro de soldado (una nueva referencia al inicio de la obra, que también lo utilizaba). La tonalidad de Fa Mayor, brillante y segura, aparece clara desde el comienzo, por medio de los motivos arpegiados del acorde de tónica que aparecen en los

violines primeros. Por fin, tras quince compases de introducción, comienza el coro de soldados:

*Al baile, al baile amigos,  
cantad del baile al son,  
que siempre fue la danza  
la hermana del amor.*

Un texto desenfadado, de canción de soldados, que es puesto en música como corresponde, con una melodía sencilla, de carácter popular, con dos líneas melódicas a distancia de sextas paralelas, que recuerda cualquier melodía folklórica. El número consta de tres partes: la canción de soldados, una breve participación solista del sargento en el relativo menor (re menor), y el regreso a la melodía de los soldados, alegre y desenfadada. La melodía del sargento (tenor) es bella y de tintes italianos, y añade un toque de variedad al número, enriqueciéndolo notablemente desde el punto de vista formal. Su texto es el siguiente:

*Quien nunca alegre danza,  
los placeres no gozó.  
La dicha es sólo el baile,  
con el vino y el amor.  
Ciñendo un talle airoso,  
quién un rey no se creyó,  
llevando entre sus brazos  
a la reina del amor.*

Este tipo de canciones, de solista y coro masculino se harán pronto normativas en nuestro género lírico a partir de la segunda mitad de siglo, como iremos comprobando, y respondiendo a una necesidad formal de dilatación de obra, generan un elemento de variación y enriquecimiento interesante. El número termina con la vuelta al coro inicial, como ya hemos comentado.

El siguiente número no podía faltar en una zarzuela de 1849: las Seguidillas. Estamos asistiendo a la adopción de un patrón formal, importado de Europa, y a la integración en el mismo de las formas autóctonas, es decir estamos presenciando, con la llamada "zarzuela

restaurada", la españolización de las formas dramáticas de nuestra escena; como hemos apuntado anteriormente las formas populares se integran en el desarrollo escénico como respuesta a una necesidad: la de encontrar nuestra música, nuestra formas propias de expresión. El público no se va a sentir identificado con una polka, un vals o una polonesa, sino que lo hará con una tirana, un bolero, una seguidilla o una canción andaluza.

Hernando escribe la seguidilla para un personaje popular: el Tío Hemeterio, que está acompañado por un coro masculino. La aparición de dicho personaje, sacado del pueblo, le permite poner en sus labios una música también del pueblo. Es una Seguidilla corta, que consta de introducción orquestal (cc. 1-13), versos de seguidilla (cc. 14-32), que se repiten íntegramente, y cierre orquestal (cc. 33-44). Veamos la estrofa:

*Con el zangoloteo  
de tus caderas,  
como si fuera un trompo  
me haces dar vueltas.*

Se trata de una estrofa de seguidilla, a la que se ha eliminado el terceto encadenado que normalmente la concluye<sup>101</sup>. Esto recorta también las frases musicales, que, siguiendo la norma, se reducen al número de frases métricas. El coro repite a modo de eco las últimas dos frases. Es una seguidilla muy evolucionada armónicamente, si pensamos en el repertorio anterior para voz, guitarra y piano<sup>102</sup>. Hernando ha escogido la tonalidad de Mi mayor para la seguidilla; en la introducción destacan los planos rítmico y armónico, ya que la melodía se abandona en manos del solista. La orquesta termina sobre una dominante, que da paso a la entrada del cantante. La seguidilla está puesta en música con la melodía propia del género: ascenso desde la tónica hasta el quinto grado y descenso al tercero, repetición de la secuencia melódica final para recuperar la tónica final. El coro realiza en unísono la frase final del solista a modo de eco, como ya comentamos; y de nuevo la orquesta interviene para cerrar el

---

<sup>101</sup> Para obtener más información sobre el repertorio Bolero, veáse nuestro artículo: "El Bolero español del siglo XIX, análisis formal". *Actas del XIV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1993.

<sup>102</sup> Piénsese en Sor, Moretti, Paz, León, etc.

número con una interminable secuencia de progresiones cadenciales. Es interesante pensar en la orquestación, densa, aunque muy homofónica, para resaltar el factor rítmico, interviniendo la cuerda, la madera y el metal con igual importancia.

El siguiente número (Nº 3), corresponde a una canción cómica, titulada *El Tipití*, que interpretan a dúo D<sup>a</sup> Sabina y Antonio. Es el tipo de canción que se editaba con el título de canción andaluza o canción española dentro de las colecciones de *Aires españoles e hispanoamericanos*<sup>103</sup>. Es un número distendido y alegre, para el que Hernando ha elegido la tonalidad de Mi bemol Mayor. El texto es el siguiente:

Da. Sabina

*Pensando en que se acerca  
momento tan feliz  
no sé lo que me brinca  
con tanto gozo aquí  
tipití, tipití...  
Mi corazón será, tipitá  
lo siento yo latir, tipití  
¡Mi amor!, ¡ay!  
yo vivo para ti.*

Antonio

*La vieja ciega va  
mis planes a seguir,  
¿Qué hacer?, no sé,  
la cosa está en un tris.*

Dña. Sabina

*Tu amor es esperanza  
de un bello porvenir,  
sin él ni el oro quiero*

---

<sup>103</sup> En la Biblioteca Nacional de Madrid se pueden consultar la mayoría de estas colecciones.

*que tiene el potosí.*

Ambos entonan sus temas melódicos, primero Da. Sabina y luego Antonio, provocando una situación cada vez más cómica, y por fin, a partir del compás 44, se juntan, cada uno con el tema que había expuesto anteriormente, recitando también el mismo texto, para concluir el dúo. Es un número más propio de opereta que de ópera cómica, que seguro que provocaría la hilaridad del respetable durante las numerosas noches que se representó. Intuimos aquí la aparición del dúo cómico, que también será normativo de nuestro género a partir de los años 60.

El número siguiente es un terceto entre Antonio, D. Diego y D. Calixto. Es uno de los clímax escénicos, ya que en este momento D. Diego y D. Calixto preguntan a Antonio (criado de D. Carlos, que ha raptado a D<sup>a</sup> Sabina, que a su vez está enamorada de él), quién es la mujer que, embozada, ha hablado con su señor (ni más ni menos que D<sup>a</sup> Inés). El enredo da pie a Hernando para la construcción de un número fluido, y de nuevo en el terreno de la ópera cómica. El número comienza con las preguntas de ambos caballeros al criado, en un largo de recitativo-arioso (cc. 1-57), ligero, que conduce a una sección nueva, en una tonalidad diferente (fa menor), en la que se produce la lírica confesión del criado, momento en que inventa la mentira que da nombre a la obra:

Antonio

*Este duende es una niña  
y a veces es una vieja,  
ya tiene cara de pascua,  
ya la tiene de cuaresma.  
Hoy nos mira dulcemente,  
mañana nos mira fiera,  
y tan pronto se aparece,  
como rápida se vuela.*

Tras la hermosa melodía que pone Hernando en boca de Antonio, aparece de nuevo el Modo mayor (Fa), y la respuesta de los caballeros que no se han creído la patraña, respuesta que termina tras una larga secuencia cadencial sobre la dominante del tono al que nos dirigimos (Re mayor).



El número abre su última sección con un cambio de tempo (*Allegro deciso*), que representa el enojo de los caballeros ante la mentira que les ha pretendido contar Antonio. Se trata de un fragmento de corte italiano, en el que ambos cantan a dúo frente a los motivos replicantes de Antonio, cuyo enojo cada vez es mayor, lo cual es representado por Hernando mediante un nuevo cambio de tempo (*Piu mosso*) para concluir con un tempo casi desenfrenado en un brillante Re mayor. Es interesante resaltar los descensos cromáticos que aparecen en la cuerda grave (cellos y bajos), y que aumentan la tensión.

El número siguiente (nº 5), es el aria del protagonista masculino de la obra: D. Carlos. Es un número italianizante y bipartito, en la línea de las arias italianas. La primera parte, melancólica y serena (re menor), presenta una hermosa línea melódica, con notas de paso cromáticas (sol sostenido hacia el quinto grado), cambios de posición dentro del mismo acorde que provocan una sensación de retraso de la resolución melódica, y con la tensión provocada por la aparición de nuevo del acorde de sexta napolitana (c. 25). El acompañamiento también es de corte italiano, con arpeggios en la cuerda y notas tenidas en el viento, acompañando la melodía del solista. El solista canta los siguientes versos:

*Fantasmas en sueños risueños yo vi,  
¿Adónde sois idos perdidos de mi?  
sin duda, ¡ay!, huyeron perdidos de mi.*

Tras esta primera sección llegamos a lo correspondiente a una cabaleta, en términos italianos; se trata de un *Allegretto* en modo mayor (Re), que no ofrece dificultades vocales al solista, como era de esperar en una cabaleta, pero que cambia el carácter inicial del aria. Su texto es el siguiente:

*Vuelve, encanto mío,  
claro sol de mis amores,  
y den vida tus albores  
a este pobre corazón.  
Si inocente acaso pude  
merecer hoy tu desvío,  
los lamentos que te envío*

Armónicamente tampoco se produce ninguna ambigüedad, y sólo aparece una pequeña inflexión a la dominante, sensibilizando el primer grado. Otra característica de la escuela italiana es el floreio superior sobre el quinto grado a distancia de semitono y de tono (cc. 80-81), que crea un juego de modos (menor y Mayor) para hacer una semicadencia sobre la dominante en la que se produce la parada orquestal para realizar la fermata del solista (c. 87), que no está demasiado elaborada, pero que sin duda sería la elegida por el solista en función de sus facultades. Cotarelo comenta sobre este bello número que "este aria del segundo acto, de melodía muy delicada, no pudo Catalina<sup>104</sup> hacer sensible a los oídos del público por falta de voz"<sup>105</sup>.

Hernando ha reservado un número del segundo acto para la protagonista femenina (Inés), que esta vez aparece acompañada por el coro. Se trata de la canción que aparece como nº 6 del II Acto; Cotarelo comenta que "las dos canciones de la tiple (la Samaniego) son lindísimas y fueron primorosamente cantadas, sobre todo la del segundo acto, llamada de "la Florera", que se repetía todas las noches, durante más de 120 casi seguidas"<sup>106</sup>. Se trata de uno de los número más bellos de la obra, ya que sobre el coro masculino (tenores y bajos) se alza la bella melodía de la solista femenina. El número comienza con una parte coral, tranquila y en un reposado modo mayor (La bemol) que prepara la entrada de la solista, de carácter mucho más lánguido y melancólico en el relativo menor (fa). La solista canta lo siguiente:

*Jardinera soy, señores,  
en los campos de Alcalá,  
mas las flores que yo vendo  
nadie las quiere comprar.  
Doy la rosa nacarada,  
doy el lirio y azahar,*

---

<sup>104</sup> Se trata de Manuel Catalina, el actor que representaba el personaje de D. Carlos.

<sup>105</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 230.

<sup>106</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 229.

*mas no aprecian los zagales  
flores de tal calidad.*

Es un vals, en 3/8, con marcada tendencia a los pies yámbicos, que permite a la solista lucir el centro de su timbre, ya que la tesitura es absolutamente central. El acompañamiento orquestal se ha reducido a la mínima expresión, llegando incluso a abandonar casi completamente a la solista (cc. 73-78). De nuevo llega el coro masculino, que interrumpe el canto de la soprano y canta el mismo grupo temático inicial, pero el número ha de volver a la solista, que emplea la misma melodía en modo menor, ahora enriquecida con el acompañamiento del coro (*sotto voce* tal y como indica Hernando), para llegar al final, en el que la solista hará gala de sus agudos con un La bemol, expandido y largo que Hernando ha reservado para los últimos cuatro compases.

La obra finaliza con el único tutti de la obra, ya que participarán todos los personajes: Inés, D<sup>a</sup> Sabina, D. Diego, D. Carlos, D. Calixto y el coro masculino. Se trata de un brillante concertante, que regresa en sus compases iniciales al ambiente militar del comienzo de la obra, y del inicio del acto II (la propia indicación de *Tiempo de Marcha*, lo recalca). El número contiene dos secciones muy claras: la primera en la que se resuelve el conflicto: Inés declara que, una vez liberado D. Carlos, le ha dado palabra de matrimonio; y la segunda y última que es una gran sección coral de todos los personajes, en la que cada cual emite su opinión sobre el desenlace. La primera parte, aunque comienza en un claro y marcial Sol Mayor, rápidamente se traslada a Si bemol mayor, tonalidad que elige la solista para expresar la solución al conflicto en el más puro estilo belcantista. Es una melodía bella, adornada con notas de paso, floreos, etc. que apenas está enturbiada por el acompañamiento. Tras este desenlace, comienza la sección coral que remata la obra. Se trata de un ágil 2/4 (*Un poco piu mosso*) en sol mayor, tonalidad principal del número. En esta sección la soprano canta la misma melodía con la que había aclarado la situación anterior, ahora en modo mayor, simbolizando el fin de las tensiones de la obra. El acompañamiento orquestal es mucho más denso, realizando la cuerda grave un bajo armónico sostenedor, y los violines motivos contrapuntísticos llenos de notas de paso cromáticas que enriquecen armónicamente esta sección. Tras la cadencia final en las

voces, la orquesta remata con un brillante descenso melódico en la cuerda aguda, y una repetida afirmación de la tónica Sol.

Como el propio Cotarelo afirma, "las piezas de conjunto están bien trabajadas como ya se ha visto en *Colegialas y soldados* y demuestran que Hernando era un buen armonista, aun con los escasos medios instrumentales de que disponía"<sup>107</sup>. Las características comentadas sobre la disposición en dos actos, la utilización cada vez mayor de los concertantes, el mejor uso tímbrico de la orquesta, la exploración armónica, la inclusión de formas autóctonas, etc. están todas ellas presentes y justificadas en esta obra, una de las zarzuelas básicas para la comprensión del género.

## CATALOGO DE ESTRENOS MADRILEÑOS TEMPORADA TEATRAL 1848-49

### 1. *Colegialas y soldados*

Zarzuela en dos actos y en verso, original de Mariano Pina. [Madrid, Imp. de D. S. Omaña, 1849]

[Los coros y todos los versos que se cantan son originales de don Francisco Lumbreras]

[Escena en las cercanía de uno de los pueblos de Navarra de 1810]

[T/223

Ti/260, v. 1]

Puesta en música por Rafael Hernando.

Estrenada el 21 de marzo de 1849 en el T. de la Comedia [antes del Instituto].

ARCHIVO LIRICO DE LA SGAE

### 2. *El duende.*

Zarzuela en dos actos, original de Luis Olona. [Madrid, Imp. de Tomás Fortanet M. Ruano, 1849]

[La acción en 1849]

---

<sup>107</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 230

[T/11.137

T/23.193]

Puesta en música por Rafael Hernando.

Estrenada el 6 de junio de 1849 en el T. de Variedades.

ARCHIVO LIRICO DE LA SGAE

### 3. *La paga de Navidad.*

Zarzuela en un acto original de Francisco de Paula Montemar.

[Madrid, Imp. de Vicente de Lalama, 1851]

[La escena en Madrid en 184...]

[T/7.400, nº 35

T/7403, nº 2

T/23.639]

Puesta en música por C. Oudrid.

Estrenada el 5 de julio de 1849 en el T. de la Comedia [antes del Instituto]

### 4. *Animas del purgatorio*

Zarzuela en un acto.

Puesta en música por Fernando Gardín.

Estrenada el 17 de julio de 1849 en el T. del Circo de Paul.

### 5. *El alma en pena*

Zarzuela en un acto y en prosa, original de Ramón de Valladares y Saavedra. [Madrid, Imp. de D. S. Omaña, 1849]

[Dedicada a D. Laureano Sánchez Garay]

[La escena en Madrid en 1849, en casa de D. Gumersindo]

[T/17.787

Ti/260, v. 1

T/23.189]

Puesta en música por C. Oudrid.

Estrenada el 2 de agosto de 1849 en el T. de la Comedia [Instituto]

### 6. *La batalla de Bailén*

Zarzuela en dos actos y en verso de D. F. M. [Madrid, Vicente de Lalama, 1850]

[La escena en Bailén]

[T/7.398, nº 32

R/60.248]

Puesta en música por Fernando Gardyn y H. Gondois.

Estrenada el 10 de septiembre de 1849 en el T. de la Comedia

[Instituto]

## CAPITULO 7

# PRIMERAS AGRUPACIONES DE MAESTROS Y CANTANTES

### 1. PRIMER INTENTO DE TEATRO LIRICO EN EL T.DE LA CRUZ

Ya a mediados de siglo el público cada vez disfruta menos de las antiguas funciones, que ponían en escena una obrita en un acto como cierre de una sesión repleta de "arias, canciones y bailables". El desarrollo dramático que ha experimentado el género supone la superación de la estructura de un solo acto: el desarrollo de la acción exige desarrollo de la forma. El hecho fundamental que permitió el avance formal que se requería fue el estreno de las dos obras de Hernando: *Colegialas y Soldados* y *El Duende*. Ambas tienen ya dos actos, lo que posibilita alcanzar mayores cotas de desarrollo dramático y musical.

La temporada del 48-49 terminó aportando no sólo dos importantes estrenos de Hernando, sino toda una nueva legislación que debería aplicarse "a los teatros de Madrid, que han de ser siempre la norma y modelo de los demás"<sup>1</sup>. Dichas disposiciones legales, agrupadas con el título de *Reglamento General de los Teatros del Reino*<sup>2</sup>, manifiestan el giro político que había sufrido el país dirigido ahora hacia el "moderantismo"<sup>3</sup> y una clara inspiración en el reglamento francés de

---

<sup>1</sup> Carta dirigida al Ministerio de la Gobernación el 27 de diciembre de 1848 con algunas conclusiones de la Junta de teatros. Incluida en los Mss 14002 del *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

<sup>2</sup> El Reglamento del 48, con todas las correcciones y el resto de documentos sobre reglamentación teatral, están recogidos en el capítulo dedicado a la legislación teatral en la segunda mitad del siglo XIX.

<sup>3</sup> Artola, Miguel, *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 225.

regulación teatral. Los teatros<sup>4</sup> pasan a depender directamente del Ministerio de la Gobernación<sup>5</sup>, que "estará auxiliado en la inspección y vigilancia de los mismos por una Junta<sup>6</sup> Consultiva de Teatros"<sup>7</sup>. El Reglamento refleja un retroceso en el nivel de tolerancia de la censura, como corresponde a un Gobierno moderado como el de Narváez. La temporada teatral comenzará ahora "el día 1º de noviembre en vez del Domingo de Pascua de Resurrección, como hasta aquí había sido costumbre, terminando las contratas el día último de junio y dejando para las formaciones los meses de Julio y Agosto"<sup>8</sup>. Los teatros de Madrid son recalificados de la manera siguiente:

T. del Príncipe se convierte en el T. Español.

T. de la Cruz se convierte en el T. del Drama.

T. del Instituto se convierte en el T. de la Comedia.

T. del Circo se convierte en el T. de la ópera y el baile.

---

<sup>4</sup> "A principios de siglo, los 3 teatros de Madrid (El Príncipe, La Cruz y Los Caños del Peral) dependían directamente del Ayuntamiento, salvo un corto periodo, teniendo arrendado éste y administrado los otros por dos regidores con el título de Comisarios, con la presidencia del Corregidor. Una Junta estaba encargada de la reunión de las compañías, que solía formar con los mejores cómicos de España, y de cuando se relacionaba con los coliseos, pagando a los cómicos un "partido" o sueldo nominal con relación a sus méritos, así como varias cargas a fundaciones piadosas, tales como Hospital General, Hospicio, Colegio de niñas de la Paz, etc". Díaz de Escobar/Lasso de la Vega, *Historia del Teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, II Vol, p. 21.

<sup>5</sup> Véase el *Reglamento General de Teatros del Reino*, 1848 (Apartado de *Reglamentación teatral* en el *Documentario*).

<sup>6</sup> La primera Junta, del mismo año que el Reglamento, nace por designación Real, y cuenta con los siguientes individuos: Benavides (Presidente), Patricio de la Escosura, Antonio Gil de Zárate, Juan Nicasio Gallego, Manuel Bretón de los Herreros, Ramón Mesonero Romanos, José Zorrilla, Andrés Borrego, Fernando Corradi, Buenaventura Carlos Aribau, Agustín Azcona, Antonio de Guzmán, José García Luna, Julián Romea, Juan Lombía, Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Francisco Salas, Carlos Latorre y Salvador Valdés.

<sup>7</sup> Artículo primero del Capítulo primero del *Reglamento General de Teatros del Reino* de 1848, (véase *Documentario*).

<sup>8</sup> Capítulo cuarto, Artículo 69 de dicho Reglamento.



Además, en el Capítulo 6º (*De los teatros de Madrid*), aparece la relación de teatros que existirán en Madrid, y a partir de ahora, habrá, además de los ya citados, un Teatro lírico español, abierto durante todo el año, y un Teatro lírico italiano en funcionamiento durante 6 meses, como intento de defender el arte nacional frente al extranjero<sup>9</sup>.

Dentro de esta nueva situación legislativa, comienzan a aparecer las primeras asociaciones que, con el objetivo de trabajar en favor de la ópera española, deciden preparar los ánimos del público con el espectáculo en castellano, la zarzuela, rentable, además, económicamente.

### **1. PRIMER INTENTO DEL TEATRO DE LA CRUZ (1849):**

La primera de estas asociaciones nace con el objetivo de apoyar la ópera nacional. En el inicio de la temporada alquila el Teatro de la Cruz<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> "Podrá concederse permiso a la ópera italiana por todo el año teatral si no se hubiese establecido la ópera española, y si esta se estableciese después, continuará la primera por todo aquel año." según el artículo 85 del Reglamento.

<sup>10</sup> Transcribimos algunos datos importantes sobre el T. de la Cruz: "Tan sólo tres días antes de la llegada de Filippo Juvarra a Madrid, el 9 de abril de 1735, el Ayuntamiento de Madrid solicitaba a los propietarios de los "aposentos" en los Corrales de la Cruz y Príncipe un documento justificativo de tal titularidad con vistas a la próxima temporada. Cuando sólo unos meses después, el 31 de enero de 1736, muere Juvarra si haber abandonado la ciudad, nos deja un proyecto casi desconocido, para el Teatro de la Cruz.

Parece por tanto, que en este breve intervalo y aprovechando la presencia del gran arquitecto italiano en la capital para realizar el proyecto del nuevo Palacio Real, se decide acabar con la situación de precariedad de este coliseo y transformarlo en un "moderno" teatro. Esta operación coincide casi en el tiempo con la transformación también del Corral del Príncipe en teatro canónico (1745), y con la edificación del Coliseo de los Caños (1737-1738) y manifiesta una decidida voluntad de modificar el panorama de los locales de espectáculos madrileños.

---

Los planos que conocemos son, según se afirma en los mismos, una copia que realiza Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez -que a su vez había trabajado con Juvarra en el proyecto del palacio-, firmada en 1785. El proyecto supone la introducción en Madrid del modelo de edificio teatral que triunfaría hasta comienzos del siglo XIX. Ni los Caños del Peral, ni el Príncipe parece que pudieran competir con el diseño que tenía tras de sí una amplia experiencia en el campo de la escenografía y el lugar teatral.

Parece señalarse una mayor atención en el proyecto a los problemas de ordenación espacial y volumétrica antes que a la definición estilística. Hay incluso una diferenciación externa de los diversos componentes espaciales del teatro. La planta se organiza en cuatro partes. La exterior, que se proyecta en forma convexa en la fachada, alberga tres vestíbulos en conexión con otros tantos posteriores. Estos y dos grupos de escaleras configuran una segunda crujía. Tras ella, la sala adopta una planta circular, que tiene su anfiteatro en planta baja, rodeando todo el "parterre" y abrazando el palco de honor, aquí extrañamente situado sobre la entrada que se produce, aún, entre dos antiguos "alojeros".

Entre ambas, el espacio restante lo ocupan dos patios de luz y ventilación emplazados en un lugar habitualmente ocupado por las escaleras. Junto a estos patios se instalan los "lugares comunes" o letrinas que, como en el resto de las tipologías arquitectónicas, no adquirirán dimensiones importantes hasta principios de nuestro siglo. Quizá influenciado por sus proyectos para teatros de cámara, Juvarra no prevé palcos de proscenio, sino más bien unos grandes balcones enfrentados al mismo, pero enlazados con las galerías de la sala. El escenario parece de reducidas dimensiones y no se han estudiado los cuartos de servicio ni las galerías, aunque dos pequeñas aberturas a los lados de la embocadura parecen indicar, en la sección, su emplazamiento en algún lugar.

En las secciones, la embocadura se resuelve con un clásico orden gigante. Los antepechos de palcos se decoran con guirnaldas, motivo también fácil de encontrar en los teatros italianos contemporáneos. La fachada supone una anticipación a modelos más tardíos, en los que según un habitual recurso barroco, se proyecta el cuerpo central al exterior. Por sus dimensiones, este proyecto habría resultado el mayor de los coliseos de Madrid hasta la edificación del Teatro Real". Fernández Muñoz, A. L. *Arquitectura Teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Avapiés, 1988, pp. 63 y ss.

Martínez Olmedilla, añade algunos datos: "Debió su nombre a la circunstancia de ser propiedad de la Cofradía del Cristo de la Piedad o de la Cruz, y también a su emplazamiento en lo que en tiempos se llamó Cerrillo de la Cruz [...] Fue en sus orígenes corral de comedias, como el de la Pacheca, luego del Príncipe [...] Mesonero Romanos

(ahora T. del Drama<sup>11</sup>) un empresario llamado Nemesio Pombo, que nombra director de la orquesta del Teatro a Basilio Basili, uno de los más

---

dijo en 1854: "Todas las injurias y todo el sarcasmo de la crítica se han ensañado de algunos años a esta parte contra este desdichado teatro, y hasta por real orden de 15 de mayo de 1849, fue declarado oficialmente *oprobio del arte*" [...] Cultiváronse en la Cruz todos los géneros: las obra clásicas, en sus tiempos de corral, y luego todo lo que presentaba, tanto lírico como dramático. Su pugna con el Príncipe fue motivo de mil incidentes y de la rivalidad de *chorizos y polacos*, partidarios vehementes de uno y otro coliseo. La famosa *Calderona* fue adscrita a este corral, y de él no salió en su vida farandulera. También fueron ornato de la Cruz la *Amarilis* (María de Córdoba) y la divina *Antandra* (Antonia Granados)"; además cuenta Olmedilla importantes acontecimientos que se celebraron en ese teatro, como el estreno de *El sí de las niñas* de Moratín, o *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Martínez Olmedilla, A. *Los teatros de Madrid (Historia de la farándula madrileña)*, Madrid, José Ruiz Alonso ed, 1948, pp. 7 y ss.

<sup>11</sup> "Para comenzar la temporada de 1843 a 1844 hicieron en la Cruz una reforma, suprimiendo la «cazuela», en cuyo sitio se construyó una gradería corrida, que proporcionaba mejor vista y mayor número de asientos. Los palcos se pusieron a 60 reales, las lunetas principales a 12 reales, y las del patio a 8; y como todos los billetes servían para ambos sexos, no se instaló más que un despacho. Los domingos por la tarde se hacía rebaja de precios a fin de que pudieran concurrir los artesanos. El 1 de diciembre de 1843, en la función dedicada por el Ayuntamiento a Isabel II con motivo de haber sido declarada la mayoría de edad de aquella reina, se representó una obra de Zorrilla, titulada *La oliva y el laurel*, y la comedia *Las travesuras de Juana*, terminando la función con el sainete de don Ramón de la Cruz *La pradera de San Isidro*, donde cantó unas coplas alusivas a Isabel II la Juanita Pérez. El 7 de abril de 1844 se estrenó el drama de Zorrilla *Don Juan Tenorio* y que, según los revisteros de la época, fue recibido fríamente por el público, debido a que los actores no pusieron de su parte cuanto podían. También fue parte para coadyuvar a la mala impresión la pobreza de decoraciones; el Tenorio las necesita buenas y allí quedó este servicio teatral muy descuidado, siendo voz corriente que en punto a decoración de escena nuestros teatros estaban a la cola de todos los del mundo.

En 1846 dio algunas funciones en el Teatro de la Cruz una sociedad que se titulaba *Academia Real de Música y Declamación* y se había fundado «para proteger los teatros españoles». Consiguió formar una compañía muy aceptable, compuesta de Juanita Pérez, Ana Parnias, Catalina Flores, Concha Sampelayo, María Bardán, Josefa Noriega, Juan Lombía, Vicente Caltañazor, Francisco Lumbreras, Manuel Catalina, Elías Norén,

enérgicos defensores de la idea de ópera nacional. A partir de la aplicación del nuevo Reglamento, aparecía una cláusula, la nº 25, que exigía que:

"El empresario del T. de la Cruz podrá formar compañía de verso; pero tendrá la obligación de formar una lírica, compuesta única y exclusivamente de cantantes y músicos españoles que, con preferencia

---

Antonio Capo y Juan Antonio Carceller. La inauguración se celebró el 12 de abril, haciendo *Mentir con noble interés*, traducción en dos actos y *Un avaro*. Las lunetas costaban 14 reales. Se conoce que la sociedad tropezó con graves dificultades, porque se deshizo en mayo siguiente; pero la compañía siguió funcionando con otra empresa. En abril de 1848 la empresa del Teatro de la Cruz introdujo algunas mejoras en la sala, reemplazando las lunetas por elegantes butacas, que las puso a 16 reales, y se decidió por el género andaluz, para lo cual contrató a Dardalla, actor sin rival en este linaje de composiciones. El 3 de marzo de 1849 se estrenó *Traidor, inconfeso y mártir*, una de las mejores obra de Zorrilla, que estuvo ensayada para hacerse en el Príncipe, pero cayó enfermo Romea y se demoró el estreno hasta que mejorase; cuando estaba ya anunciado el día en que se iba a poner en escena, hubo que suspender las representaciones en aquel coliseo para dar lugar a las obras que había mandado hacer con urgencia el Conde de San Luis, a fin de instalar en el edificio el Teatro Español con arreglo al proyecto de Reforma del que ya hemos hablado. Consiguiente a lo dispuesto por el Conde de San Luis, el T. de la Cruz cambió de nombre en abril de 1849, y aparece desde entonces en los anuncios como *Teatro del Drama*. Esta denominación duró poco. La empresa no pudo hacer frente a la competencia de los demás teatros, a pesar del atractivo que ofrecía *la Nena*, y tuvo que suspender las funciones hasta marzo de 1850, que abrió las puertas de este coliseo con *Mateo o la hija del Españolito*, a la que siguió *El Zapatero y el Rey* (2ª parte) y *El Castillo de San Alberto*. Estrenaron una comedia de magia, *Los pecados capitales*, con nueve decoraciones nuevas de Cousseau y de Contier; música de Oudrid; bailes dirigidos por Victorino Vela; maquinaria de José Trasorras, y vestuario de Juan Planas. Esto dio algunas entradas; pero hubo necesidad de renunciar a la explotación del teatro en aquella temporada, y permaneció cerrado durante todo el verano y el principio del invierno. En diciembre se abrió con una compañía infantil que representó *La aurora del Sol Divino* o *El nacimiento del Hijo de Dios*, drama sacado del que escribió con el mismo título don Francisco Jiménez Sedeño; la música era de Ovejero. Las butacas costaban a 10 reales". Díaz de Escobar y Lasso de la Vega, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924, pp. 50 y ss.

a óperas extranjeras, ejecuten las españolas compuestas hasta el día y que se compongan en lo sucesivo"<sup>12</sup>.

Salas<sup>13</sup> y un grupo de compositores<sup>14</sup>, entre los que se encontraban Barbieri, Gaztambide y Hernando, que deseaban ver sus obras en escena, consiguieron convencer a Pombo, y, habiendo conseguido del Gobierno un privilegio para establecer en este teatro una compañía de zarzuela que alternase con la de drama y con otra de baile francés, se publicaron unos carteles alusivos a su inauguración que decían:

*"Teatro del Drama y Lírico Español (antes de la Cruz).- Interin se disponen los trabajos de las compañías de ópera cómica española<sup>15</sup> (es decir zarzuela) y baile extranjero, que en breve han de presentarse en este teatro, la compañía dramática dará principio hoy domingo 23 de septiembre de 1849, a las siete y media de la noche, con la comedia de magia titulada La pata de cabra".*

Cotarelo opina que el señor Pombo no estaba dispuesto a realizar un desembolso de dinero como el que exigía la empresa, por lo que el proyecto no llega a buen término estando incluso muy avanzados ya los

---

<sup>12</sup> En el Archivo Municipal de Madrid, aparece un escrito de varios compositores españoles encabezado por F. Salas, en el que se agradece al Gobierno la preocupación por el establecimiento de la ópera nacional (legajo 4-68-7).

<sup>13</sup> Salas por entonces se había casado con Bárbara Lamadrid, primera dama de los teatros de la Corte. La biografía de Salas aparece en el Capítulo 5 de la tesis.

<sup>14</sup> Barbieri afirma: "Durante este verano ya Salas, Gaztambide y yo nos agitábamos mucho para establecer la zarzuela bajo sólidas bases en el T. de la Cruz, que era nuestro sueño dorado; para este objeto escribía yo *Gloria y Peluca* y Gaztambide *La mensajera*, y nos hallábamos en combinación con un cierto señor Pombo que se hizo empresario del citado teatro y que decía tener no sólo el dinero, sino los elementos bastantes para acometer la empresa". *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

<sup>15</sup> Obsérvese el carácter peyorativo de la palabra zarzuela, que sin embargo se utiliza como voz aclaratoria, demostrándonos que era la palabra empleada más corrientemente entre el público.

ensayos de una zarzuela nueva de Gaztambide<sup>16</sup>; Barbieri añade: "a todo esto, nosotros nos persuadimos de que el dicho Pombo era un embrollón, que ni tenía dinero, ni otros elementos para nuestro plan y nos separamos de él, dejando su teatro concretado a drama y bailes, pero sin que en él se hiciera ninguna representación lírico-dramática"<sup>17</sup>. El propio Hernando, en la carta que ya hemos citado, se refiere a dicha agrupación, diciendo que "el éxito creciente de este género motivó un proyecto de mayores aspiraciones para el T. de la Cruz, el cual fracasó antes de llegar a plantearse por causas que ignoro". Peña y Goñi también refiere como "los socios capitalistas del Teatro de la Cruz se quedaron con el verso y el baile *francés* y mandaron a Gaztambide con la música española a otra parte"<sup>18</sup>.

Tras dicho fracaso, Hernando regresó a ocupar su puesto en el T. de Variedades; Oudrid a componer sus piezas de baile que tanto éxito le proporcionaban; Salas a cantar óperas italianas; Basili a su puesto de Director musical y compositor del T. Español y Gaztambide<sup>19</sup> a dirigir la orquesta del T. Español<sup>20</sup> (antiguo T. del Príncipe<sup>21</sup>).

---

<sup>16</sup> Soriano Fuertes, en su *Historia de la música española*, comenta cómo "los socios capitalistas de dicha empresa, sin consideración a lo adelantados que iban los ensayos de *La mensajera*, zarzuela en dos actos, expresamente escrita para dicho objeto por D. José Olona y D. Joaquín Gaztambide, y que más tarde se ejecutó con un buen éxito en el teatro del Príncipe, eliminaron al Sr. Pombo de la empresa y con él a la compañía de canto español, volviendo otra vez a quedar estériles los esfuerzos para la creación de nuestro teatro lírico".

<sup>17</sup> Barbieri, *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid, (Documentario).

<sup>18</sup> Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España del siglo XIX*. Madrid, Ed. Zozaya, 1881, p. 380.

<sup>19</sup> Joaquín Gaztambide nace en Tudela (Navarra) el 7 de febrero de 1822. Huérfano de padre cuando apenas contaba cinco años, se vio amparado por su tío paterno, Vicente Gaztambide. Desde los ocho años recibe lecciones de solfeo del Maestro de Capilla de la Catedral de Tudela, y a los doce años se traslada a Pamplona a estudiar piano y composición con José Guelbenzu. En Pamplona estudiará también contrabajo, instrumento que le permite tocar en distintas orquestas, e ir ganándose la vida. El año 1842 llega a Madrid y consigue un puesto como contrabajista del T. del Circo, donde se

En noviembre de 1849 Gaztambide dirigió algunos conciertos matinales en dicho teatro, en los que se presentaba ante el público el famoso violinista Bazzini. La habilidad mostrada por Gaztambide en estos conciertos le dio una gran reputación y cierta influencia sobre la dirección del teatro<sup>22</sup>, que provoca que para la función de Nochebuena elijan los actores para su beneficio una obra suya, titulada *La Mensajera*, que se estrena el 24 de diciembre de 1849 a las cuatro de la tarde, obra que según Barbieri "fue muy aplaudida<sup>23</sup> y dio buenos rendimientos al teatro y a sus autores, siendo ellos los primeros que disfrutaron de las ventajas del tanto por ciento de la representación que señalaba el decreto orgánico para las obras que se representasen (el 20% en las tres primeras

---

cantaba la mejor ópera italiana de Madrid, formándose en la técnica de este arte lírico a la vez que se matricula en el Conservatorio, estudiando piano con Albéniz y composición con Carnicer. Permanece en el Conservatorio durante dos años, al cabo de los cuales se convierte en Maestro de coros en el T. de la Cruz. Viaja por diversas provincias de España estrenando algunas obritas instrumentales y en mayo de 1847 se traslada a París como maestro y director de orquesta de una compañía de artistas españoles que, escogida por Juan Lombía se decidía a representar en París.

Durante el año 1848 se interpretan algunas de sus obras iniciales junto con las de otro joven compositor (Barbieri). El año siguiente, en el que se hizo efectiva la reforma de teatros en Madrid, se le concede la plaza de Director musical del T. del Príncipe o Español, desde la cual logró poner en escena su obra *La Mensajera*, estreno con el que comienza su historia como compositor que unirá sus esfuerzos a los de sus jóvenes compañeros para desarrollar el género lírico nacional.

<sup>20</sup> Este puesto, recién creado por la nueva reglamentación teatral, suponía a Gaztambide 7.752 reales. Dependía de Saldoni, que era el Director Musical del teatro.

<sup>21</sup> A partir de la Reforma de Teatros, este teatro era mantenido por el Gobierno y dirigido por un Comisario Regio, cargo que ocupó Ventura de la Vega, inaugurándose con gran solemnidad el domingo 8 de abril de 1849, acto para el que se leyó una composición poética de Julián Romea.

<sup>22</sup> Peña y Goñi afirma cómo la influencia de Saldoni fue decisiva para que el Conde de San Luis, Ministro de la Gobernación entonces, y Ventura de la Vega, comisario regio del T. Español, decidieran ponerla en escena.

<sup>23</sup> La obra obtuvo un gran éxito de público, manteniéndose en cartel hasta el 24 de enero de 1850.

representaciones y el 10% en las restantes, repartido por mitad entre los dos autores, poeta y músico).

La situación teatral madrileña era bastante diversa: en Variedades había obtenido un éxito inmenso la zarzuela *El Duende*<sup>24</sup>, en el Circo la Fuoco causaba las delicias de los espectadores; en el Instituto<sup>25</sup> la Pepa Vargas tenía subyugado al público<sup>26</sup>, y apareció en la Cruz una nueva bailarina que en pocas noches logró formar un nuevo partido: Manuela Perea, conocida en los fastos de la historia de la coreografía española con el nombre de *La Nena*<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Todavía no había un teatro dedicado expresamente al teatro lírico español, pero según el Real decreto se autorizaba en su artículo 46 que la empresa de la Comedia pudiera dar representaciones de zarzuela.

<sup>25</sup> En esa temporada se estrenó en el T. del Instituto *¡Andújar!*, comedia en 3 actos y en verso de José Sanz Pérez con algún número de música de Oudrid; *¡Es la Chachi!*, *Cada mochuelo a su olivo*, *Diego Corrientes*, *Llueven bofetones*, *Por no escribirle sus señas*, *La pensión de Venturita* y *E. H.*

<sup>26</sup> En junio se reformó la compañía, y trajeron a Valero, que salió a escena el 18 de aquel mes, haciendo el consabido *Luis XI*, con María Llorens, Amalia Gutiérrez, Juan Alba, Manuel Pastrana, y otros. (Díez Escobar/Lasso de la Vega; *Historia del Teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924. Vol. II, p. 57).

<sup>27</sup> Según Escobar/Lasso de la Vega (op. cit, Vol II, p. 57) *la Nena* pasó a formar parte en mayo de la compañía del T. del Instituto. *La Nena* nació en Sevilla en 1827. Su verdadero nombre era Manuela Perea, y le dieron el apodo por ser de corta estatura, aunque de cuerpo bien proporcionado y hermoso rostro. Desde niña fue muy celebrada por su buen arte y gracia en los bailes andaluces, que pronto la hicieron famosa en aquella tierra. A los 16 años fue contratada para bailar en Londres; pasó por Madrid en ocasión en que estaba aquí la Guy Stephan, y en su casa baila una o dos noches *La Nena*, sirviendo de maestra a la famosa bailarina francesa para el bolero, el olé y el jaleo. En Madrid se presentó en el T. de la Cruz el 30 de noviembre de 1849 en *Un baile de máscaras*, en el que agradó con extremo, no sólo por su habilidad, sino por el decoro y manera personal de entender la expresión mímica de ciertas "mudanzas". También fue en extremo aplaudida en el baile *Curra la Macarena*, cuya música compuso para ella Cristóbal Oudrid. Su cualidad típica era la rapidez en las vueltas y movimientos, pero siempre acompañados de una gracia y elasticidad felinas que encantaban a los inteligentes.



Sin embargo, para comenzar la temporada, el Príncipe escogía una ópera-cómica compuesta por el propio director de orquesta del teatro, que obtenía, como ya hemos comentado, un inmenso éxito. Los carteles del teatro anunciaron la zarzuela de Gaztambide del modo siguiente:

*"La Mensajera, ópera nueva en dos actos, letra de D. Luis Olona y música del Sr. J. Gaztambide. Los autores de esta ópera la han ofrecido a la compañía para uno de sus beneficios de Nochebuena; la compañía ha aceptado, deseosa de complacer a dos artistas españoles (Gaztambide y Salas), creyendo que no desagradará al público<sup>28</sup> la variedad que así resulta en los espectáculos destinados al referido día. Se ha procurado poner en escena esta obra de modo conveniente en punto a trajes y decoraciones, y tomarán parte en su desempeño los actores que a ello han sido invitados".*

Como se habrá notado, en el cartel se anunciaba esta obra con el nombre de ópera<sup>29</sup> y en el libreto se imprimía con el nombre de ópera-cómica. Sobre esto, hubo grandes disputas, siendo Barbieri el único que sostenía que debía llamarse zarzuela. Añade este autor: "Los que en contra mía opinaban, lo hacían así y Gaztambide en particular, porque creían que la palabra zarzuela rebajaba el espectáculo en la consideración del público; pero en esta ocasión vencí y así se vio cómo a las pocas representaciones de *La Mensajera*, el cartel del teatro la llamaba zarzuela, dejando el de ópera y así como el Teatro de la Cruz a principios del año 50 había quitado ya de sus carteles el nombre de Lírico-español"<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Según Cotarelo, la empresa publica este cartel, con cierto sentido de justificación ante el público, e incluso no incluye los nombres de los actores que la representan al contrario de lo que hacía de ordinario en sus carteles.

<sup>29</sup> En la portada de la publicación (Madrid, P. Martín, 1850) se le da el título de "Opera Cómica" debido al error de Gaztambide de considerar la zarzuela como una "ampliación de la tonadilla", pero su cambio de opinión se manifiesta con la definición de zarzuela que recibe la obra a partir de la cuarta representación.

<sup>30</sup> Barbieri, *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional de Madrid, (*Documentario*).

Gaztambide era exigente con los actores que habrían de representar sus obras<sup>31</sup>, y por ello recurrió a sus amigos; Saldoni, que era el Director Musical del Teatro, le prestó la mejor de sus discípulas: la tiple Emilia Moscoso<sup>32</sup>; Salas<sup>33</sup> se ofreció a cantar la parte de barítono o bajo; y Barbieri le cedió su discípulo, el tenor José González de Castro<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Hemos comentado cómo Hernando sufría las consecuencias de que sus obras fuesen interpretadas por actores de teatro declamado.

<sup>32</sup> Emilia Moscoso (1829-1859), fue una destacada cantante formada en las aulas del recién creado Conservatorio madrileño, contribuyendo con su buena técnica al desarrollo del género lírico. El día 4 de febrero de 1842 ingresó en el Conservatorio, comenzando sus estudios de solfeo; sus progresos fueron rápidos, ya que contaba con la ayuda de Ildefonso Santos, profesor de música con quien vivía. El 11 de marzo de 1843 (a los catorce años), se matriculó en la clase de canto de Baltasar Saldoni, a la que asistió hasta el 26 de abril de 1847, fecha a partir de la cual abandona las aulas del conservatorio, pero no las clases de su maestro. En el conservatorio estudió además italiano, acompañamiento y composición. Su voz poseía bello timbre y perfecta afinación; según el propio Saldoni, se distinguía de las voces del resto de sus compañeras por su pastosidad y su amplitud (era una voz grande incluso cuando empezó a estudiar a los catorce años de edad). Su debut en las tablas se produce en el T. de la Cruz, ya que durante los años 1845 y 46 se hallaba escriturada en la compañía de ópera italiana que trabajaba en este teatro. Pronto decide cambiar de rumbo, dedicándose al género lírico nacional: la zarzuela. Muchas fueron las obras que se escribieron para su hermosa voz de tiple, pero destacan *La mensajera* de Gaztambide y *El grumete* de Arrieta. Emilia Moscoso fue escriturada en el T. Real de Madrid desde la fecha de su inauguración, 19-XI-1850; en todas las óperas donde actuaba era recibida con muestras de aprobación, pero sobre todo fue muy aplaudida en *La sonambula*, *Cenerentola* y *Favorita*, obras en las que cantaba la parte de comprimaria. Se casó con el famoso actor José Valero, y su prematura muerte causó gran impresión en todo el mundo artístico madrileño.

<sup>33</sup> Aquella temporada estaba trabajando en el T. del Circo.

<sup>34</sup> El día antes de la representación, este tenor, atemorizado ante la idea de presentarse en público, trató de fugarse y fue necesario que el Corregidor mandase prenderle y vigilarle, llevándole a representar casi a la fuerza. *Legado Barbieri*, Mss., 14.077. Biblioteca Nacional, (*Documentario*).

El libreto de Olona tiene un carácter completamente diferente al de *El Duende*, y ya no es jocoso, sino sentimental y serio<sup>35</sup> a pesar de que la presencia de personajes como don Cleto y doña Ana (los *graciosos*), añadan una nota de humor a la obra, como lo hacía el personajes de doña Sabina en *El Duende*. Por lo demás, el libro está todo en prosa<sup>36</sup>, menos los números musicales. La estructura de la obra es la siguiente:

---

<sup>35</sup> El primer acto transcurre en una aldea cercana a Aranjuez. El segundo en el palacio de Aranjuez. Tiempo de Felipe V.

Inés hija de D. Gil, músico de una aldea cerca de Aranjuez, tenía amores con un guardia de Corps llamado Enrique, con quien había de casarse cuando éste acabase el servicio. Pero la Marquesa de San Juan se enamora del soldado, y también resuelve casarse con él, contrariando los deseos de un viejo mayordomo de palacio, que aspiraba a la mano de la Marquesa y rompiendo un compromiso con un Conde de Mérida, señor italiano, que, disfrazado, había venido a España para verla. El mayordomo averigua quien es la amada del soldado que, resistiendo en Aranjuez en servicio de los Reyes, se correspondía con Inés por medio de una paloma mensajera que ella había educado, y se propone decírselo a la Marquesa para que desista de su capricho, y hasta obtiene del Rey una orden para enviar a Enrique a Italia. Mientras, el Conde de Mérida ve a Inés, se enamora de ella y se propone romper el proyecto de D. Cleto, el mayordomo, anulando los amores de Inés y Enrique, favoreciendo el proyecto matrimonial de la Marquesa. D. Cleto, que era en realidad pariente del músico don Gil y hasta le detentaba una herencia, consigue llevar a la Corte a su primo y que Inés sea nombrada menina de la Reina.

Las intrigas que urden D. Cleto por un lado y el Conde de Mérida por otro, provocan una serie de conflictos, y la honra de Inés aparece en duda a los ojos de Enrique y aún a los de su padre, hasta que lo declara todo la aparición de la *Mensajera*, es decir la paloma herida por un tiro del Conde, pero que trae el mensaje que por orden de su padre Inés había enviado a Enrique, y que el Conde había impedido que llegase a tiempo. La Marquesa, finalmente enterada de todo, entrega a Inés a Enrique; ella se casa con el Conde y casa a D. Cleto con una tal D<sup>a</sup> Ana.

<sup>36</sup> El libreto de la obra, dice textualmente: "*La Mensajera*, Opera-cómica en dos actos original de don Luis Olona. Música de Joaquín Gaztambide. Representada por primera vez en Madrid en el teatro Español, el día 24 de Diciembre de 1849. Cádiz, imprenta, Librería y Litografía de la revista Médica a cargo de Juan B. de Gaona, plaza de la Constitución, número 11. 1850" La obra está dedicada a Don José Luis Sartorius, Conde de San Luis, Ministro de la Gobernación del Reino (según el nuevo reglamento, los teatros pasarían a depender legal y administrativamente de este Ministerio).

## ACTO PRIMERO

- 1º. Coro de aldeanos
- 2º. Aria de D. Gil (Salas)
- 3º. Cantinela del tenor (González)
- 4º. Dúo de tiple y tenor (Emilia Moscoso y González)
- 5º. Terceto (bajo, tiple y tenor)
- 6º. Canción o romanza de Inés a la paloma (Moscoso)
- 7º. Canto de despedida (Coro de aldeanos)

## ACTO SEGUNDO

- 8º. Coro de guardias de Corps
- 9º. Coro de meninas y guardias
- 10º. Dúo de bajos
- 11º. Cantinela de la Marquesa (Bárbara Lamadrid)
- 12º. Concertante (Gil, Enrique, Inés y coro)
- 13º. Plegaria y cavatina de tiple (Moscoso)
- 14º. Coro final con la tiple

La zarzuela presenta por primera vez una estructura equilibrada entre los números musicales de sus dos actos, comenzando y finalizando ambos con un coro. Por primera vez también, la parte masculina de la pareja de protagonistas es un tenor y no un barítono, enriqueciéndose el juego vocal que se establece entre los personajes. Poco a poco observaremos cómo las voces protagonistas serán tiple y tenor, dándole la réplica muchas veces un barítono, pero reservándose las voces más graves para los personajes cómicos. También comienza a parecer normativa la aparición de un aria de la protagonista femenina de la obra como penúltimo número del II Acto, tal y cómo sucedía en *Colegialas y soldados*, y *El Duende*. Los personajes y sus respectivos intérpretes en el estreno son los siguientes:

*Don Gil* (músico de aldea): Francisco Salas  
*Don Cleto* (mayordomo del rey): Joaquín Arjona  
*La Marquesa de San Juan*: Bárbara Lamadrid  
*Inés* (hija de Don Gil): Emilia Moscoso  
*El Conde de Mérida* (Don Juan): Osorio  
*Doña Ana*: Córdoba  
*Enrique* (Guardia de Corps): José González de Castro

En la parte del capítulo que dedicamos al análisis musical, comentaremos con más profundidad la obra, que contó con el favor del público que todos los días concurría en mayor número a las representaciones que siguieron haciéndose hasta el 24 de enero de 1850, en que se estrenó la obra *Isabel la Católica* de Rodríguez Rubí.

Saldoni valora sobremanera el estreno de *La mensajera*, arguyendo que a este hecho se debe la restauración verdadera del género, e ignorando las obras de Hernando que se estrenaron durante 1849. Comenta cómo Gaztambide, tras haber realizado en 1847 un viaje a París, pensó a su regreso a Madrid "en la fundación de la ópera cómica española, que al fin tomó el nombre de zarzuela, siendo ésta en su principio cantada por actores que no sólo carecían de los conocimientos precisos para ello, sino que también les faltaba voz; pero al fin al ejecutarse *La mensajera* en 1849, como queda dicho, ya tomaron parte los cantantes referidos, que reunían ambas cosas; es decir tenían voz y los estudios que para el caso se requerían; así es que *La mensajera* fijó la suerte próspera y feliz que le esperaba a ese género de espectáculo que, a excepción de algunas tonadillas que se habían cantado hasta 1853, estaba completamente desterrado desde 1820; sin embargo, en esta fecha ya se había cantado en nuestros teatros, y también en la última cuarta parte del siglo pasado varias zarzuelas y óperas en español". Saldoni continúa relatando cómo fue el propio Gaztambide el que consiguió reunir en su casa al resto de compositores que fundan la empresa del T. del Circo para desarrollo del género<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> "En vista del resultado que obtuvo *La mensajera*, y el favor que el público la dispensó, reunió el Sr. Gaztambide en su casa a los que se dedicaban al establecimiento de la zarzuela, y en sus resultas se formó la empresa del teatro del Circo en septiembre de 1851, hasta que en 1856 se construyó *ad hoc* el coliseo conocido por Teatro de la

## 2. ASOCIACION EN EL TEATRO DE VARIEDADES:

Tras el éxito producido por la puesta en escena de *La Mensajera*, nace la segunda tentativa de crear una asociación que defienda los intereses de los autores líricos españoles. Hernando, observando el gran éxito de Gaztambide, pensó en lo que supondría someter sus obras a mejores condiciones materiales (cantantes especializados, mayor orquesta, etc.), para lo que comenzó a luchar con su empresa para que accediera a contratar "mejores elementos musicales, con el fin de que pudieran ejecutarse las zarzuelas escritas para la fallida empresa del T. de la Cruz y se diera mayor ensanche a la naciente zarzuela". El mismo autor continúa diciendo: "toda la oposición que tanto por la empresa, cuanto por otros muchos a quienes comunicaba mis deseos y trataban de disuadirme por opinar que había de ser funesta para mí su realización, no pude vencerla hasta 3 o 4 meses de continuas instancias y después de haberse ejecutado en el T. del Príncipe la zarzuela del señor Gaztambide titulada *La Mensajera*. Obtenido pues de la empresa lo que tanto anhelaba, ésta me dio el encargo de ver a Salas, lo que inmediatamente efectué recordando que la primera entrevista con este cantante fue en el Café del Principe y que él me dirigió la pregunta que si yo como compositor exclusivo del T. de Variedades consentiría que se ejecutasen obras de otros compositores, explicándole entonces el solo motivo que me había guiado a exigir esa condición, cual fue la intención de que se fuese siempre progresando y por consiguiente lo que deseaba vivamente era que estuviesen a mi lado mis amigos Gaztambide, Barbieri<sup>38</sup> y demás que al objeto sirvieran.

---

Zarzuela, establecido en la calle Jovellanos, y del cual son actualmente (octubre de 1867) propietarios los señores Francisco Salas y Gaztambide". Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986. Vol. I, p. 238-239.

<sup>38</sup> Cotarelo, sin embargo, defiende la idea de que Salas, siempre con el espíritu mercantilista que le caracteriza, comienza a tener gran influjo en la empresa, y pide a Hernando que comparta la dirección del Teatro con Gaztambide y Barbieri, a lo que éste

Escriturados ya Salas y los otros cantantes<sup>39</sup> y viniendo con sus obras Barbieri y Gaztambide, a poco tiempo me indicó la empresa si sería conveniente señalar a éstos un sueldo diario, a lo que coadyuvé para que inmediatamente se realizase, sin aprovechar para mí la justa oportunidad de que se me abonase algún tanto de derechos de autor en las representaciones de mis obras, que para tener un sueldo diario, pero asaz mezquino, dejaba de percibir, pero, con el sólo objeto de no entorpecer en nada que se les señalase un sueldo, me abstuve de hacer la más ligera insinuación"<sup>40</sup>.

Hernando, por tanto, no sólo consigue reunir ya en un único teatro a Oudrid, Gaztambide, Barbieri -y él mismo-, sino que contrata buenos cantantes (como Salas y González), aumenta el coro con algunas voces regulares y añade nuevos ejecutantes en la orquesta<sup>41</sup>; según Cotarelo, este paso es decisivo, pues "estaba entonces regularmente establecido el cultivo de la música nacional, entendiéndose por tal la zarzuela". El único inconveniente son las malas condiciones físicas del teatro<sup>42</sup>, pero "de conformidad con el dueño, ya pensaban en agrandarlo y mejorarlo, cuando hallasen otro provisional en que refugiarse"<sup>43</sup>.

Las propias disposiciones mercantilistas de Salas le sitúan en una posición destacada, y con fecha 9 de marzo de 1850, el Ministro de la

---

no sólo accede, sino que interviene para que estos maestros tengan un sueldo fijo. *Op. cit.* p. 254.

<sup>39</sup> Los cantantes más destacados de la compañía eran: Carceller, Catalina, Aznar, Salas y González. Para la puesta en escena de nuevo de la obra de Gaztambide, se contrata a Adelaida Latorre.

<sup>40</sup> Carta de Hernando a Barbieri, *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional, (*Documentario*).

<sup>41</sup> La dirección de la compañía de aquel año cómico 1849-50 dependía, además de los mejores actores como Carceller, Catalina y Aznar, de un tal Gaona "especie de «caballo blanco», como se dijo en el argot teatral, con quien había que contar para el aumento de personal y gasto que suponía la petición de Hernando". Cotarelo, *op. cit.* p. 252.

<sup>42</sup> Que si embargo, eleva el precio de sus localidades, quedando a 8 y 12 reales las butacas, a 10 y 8 las delanteras de anfiteatro y a 8 y 4 las galerías.

<sup>43</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 254.

Gobernación, de quien dependían los teatros desde la aplicación del nuevo reglamento, le concede el privilegio exclusivo de estrenar obras líricas durante dos años, privilegio que se le había otorgado a Pombo en 1848; en la *Gaceta de Madrid* se publica lo siguiente:

"Don Francisco de Salas ha presentado en este Ministerio una solicitud pidiendo privilegio exclusivo por dos años para establecer en el teatro de Variedades *la ópera española y la zarzuela*; y enterada S. M. ha tenido a bien acceder a la pretensión del interesado, mandando, al mismo tiempo, que se anule esta concesión si llegase el día 1º de septiembre próximo sin haber hecho uso de ella el interesado. Madrid, 13 de marzo de 1850"<sup>44</sup>.

Tras serle concedida esta petición, realiza otra de que se le conceda también una compañía dramática que apoye en principio a las funciones de canto, que es atendida favorablemente el 27 de agosto de 1850<sup>45</sup>. Tras todos estos trabajos de reorganización teatral, el 11 de febrero de 1850 se publica un gran cartel, donde se anuncia lo siguiente:

"La Empresa, que desde principios de año se propuso, auxiliada eficazmente por los autores, que la *música nacional* fuese uno de los espectáculos que en su teatro se representasen, ha visto la favorable acogida que el ilustrado público de esta Corte ha dispensado a tan noble propósito y la aprobación con que ha alentado los trabajos que en dicho teatro se han hecho hasta ahora".

El 15 de febrero comienzan las representaciones, con la reposición de *La Mensajera*<sup>46</sup>, que alternaba en las tablas con *El Duende*, obteniendo

---

<sup>44</sup> *Gaceta de Madrid*, 14 de marzo de 1850.

<sup>45</sup> *Gaceta de Madrid*, 31 de marzo de 1850.

<sup>46</sup> Esta vez el reparto de la zarzuela de Gaztambide fue el siguiente: *Inés*: Adelaida Latorre; *La Marquesa*: Manuela Ramos, primera dama de la sección de declamación; *Doña Ana*: María Bardán; *Don Gil*: Francisco Salas; *Enrique*: José González; *D. Cleto*: Fernando Navarro; *el Conde*: Juan Catalina. Cotarelo afirma que esta obra gustó mucho



ambas un importante éxito. La primera zarzuela original que ofreció la nueva empresa fue la primera obrita en un acto de Barbieri, que se estrenó el 9 de marzo<sup>47</sup> con el título<sup>48</sup> de *Gloria y Peluca*<sup>49</sup>. El libro correspondía a un poeta de poco renombre: José Villa del Valle. Velaz de Medrano, el crítico y estudioso de la zarzuela, publicó en *La España* del 17 de marzo una interesante crítica por su valor histórico-crítico, en la que afirma entre otras muchas "bondades" de la obra que "la versificación, algo desigual en su conjunto, está escrita con naturalidad, y abunda en excelentes trozos, que se acomodan muy graciosamente al ritmo musical; pero lo que sobresale en la zarzuela es la música del señor Barbieri. La melodía es espontánea y fácil, y muy propia del género, a que tan aficionado se muestra el público. La instrumentación nos ha sorprendido por lo hábilmente que está combinada: cada instrumento ocupa el puesto que le corresponde, y el oído no percibe sino armonías a cual más agradable"<sup>50</sup>.

La obra<sup>51</sup> cuenta solamente con dos personajes, María, oficiala de sastre, que fue interpretada por Adelaida Latorre<sup>52</sup>, y Marcelo Pelusa,

---

más con este reparto, (que sólo mantenía en común con el reparto del estreno a Salas y González). *Op. cit.* p. 254.

<sup>47</sup> La función del estreno se completó con la comedia en un acto *Los dos amigos y el dote*, de Mariano Zacarías Cazorro; otra en un acto de Olona titulada *La cabeza a pájaros*, y la famosa *Rondalla Aragonesa* de Oudrid, que se había convertido en un clásico de éxito seguro.

<sup>48</sup> Cotarelo comenta cómo el título "debería ser *Gloria o pelucas*, pues no se trata de una sola, sino de todas las que el peluquero podía hacer en su oficio. Es un contraste o antítesis entre la gloria musical y el resultado modesto del ejercicio prosaico de la peluquería". *Op. cit.* p. 261.

<sup>49</sup> Subirá comenta sobre esta obra que "Barbieri, al publicar su partitura la denominó zarzuela, consciente de lo que significaba este género tan viejo y a la vez tan nuevo, y la dedicó al Conde de San Luis". *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Labor, 1954, p. 181.

<sup>50</sup> Las críticas que se publican sobre la obra son todas ellas inmensos elogios de su gran calidad (véase *La España* del 13 de marzo de 1850, o *El Heraldo* del 3 de abril del mismo año).

<sup>51</sup> La trama es simple: Marcelo, el peluquero, y su vecina María están enamorados, pero ella no acepta la loca manía musical de su amado. Tras diversas situaciones cómicas, ella

peluquero, interpretado por Salas. La zarzuela, en un solo acto, regresa a la tradición de las pequeñas obras cortas que ya hemos comentado anteriormente. Su forma dramático-musical es la siguiente:

- 1º Introducción
- 2º. Aria del peluquero acompañado por el Coro
- 3º. Seguidillas cantadas por María y Marcelo
- 4º. Dúo de los amantes
- 5º. Canción de María y Coro de oficiales
- 6º. Terceto (solamente cantado por Salas, en él fingía tres voces, incluso una de mujer)
- 7º. Coro general y solistas.

Como observamos, la tradición anterior pesa demasiado para aceptar las nuevas normas impuestas por los éxitos de *El Duende* o *La Mensajera*. Los números musicales han sido escritos a la medida de sus intérpretes, perteneciendo dichos papeles (tiple y bajo), a la más antigua tradición de ópera cómica europea desde Pergolesi. El virtuosismo es mayor, pero siempre contenido por ofrecer un tipo de espectáculo espontáneo y sincero, donde la clase popular encontrara reflejos de la vida diaria y pudiera identificar su propia música. Vuelven a utilizarse las formas musicales de la tradición española, como esas Seguidillas<sup>53</sup> que serán

---

arroja a la chimenea todas los manuscritos musicales del peluquero y a cambio le entrega su mano.

<sup>52</sup> Adelaida Latorre era sobrina del ya célebre actor Carlos Latorre, y se había formado en el Conservatorio madrileño en la clase de canto de Baltasar Saldoni. Durante las temporadas 1846 y 47 fue una de las primeras tiples del T. de la Cruz, participando en casi todas la óperas que se ponen en escena. El año siguiente había trabajado, aunque como parte de declamado, en el T. Español. A principios de los años sesenta fue escriturada en el T. de Santa Cruz de Barcelona, ciudad donde contrajo matrimonio, abandonando las tablas en 1863 (Saldoni, B. *Diccionario...* Vol. IV, p. 160). Según Cotarelo, "tenía excelente voz, hermosa y gallarda persona, mucha soltura en la escena y vestía con gusto y elegancia". *Op. cit.* p. 255.

<sup>53</sup> La letra decía:

*Dejad al pensamiento  
libre camino*

repetidas incesantemente todas las noches<sup>54</sup> que la obra se pone en escena, y que pertenecen a la más genuina línea de creación que enlaza con las seguidillas de Sor, como veremos al llevar a cabo su análisis.

Apenas terminadas las representaciones de *Gloria y Peluca*, alguien denuncia el estado ruinoso del teatro de Variedades<sup>55</sup>. El Gobernador,

---

*que vuele hasta los brazos  
de su querido;  
y allí sin pena,  
dejadle que arrullado  
tranquilo duerma.*

Dicha letra y su música se hicieron populares en todo Madrid.

<sup>54</sup> En *La España* del 13 de marzo se puede leer el incidente que ocurrió con las seguidillas: "tal es el efecto que causan las seguidillas, cantadas por la señorita Latorre y Salas de una manera que arrebató a los oyentes. Los señores concejales que habían asistido el sábado y domingo a la función, accedieron al momento a que se repitiesen las Seguidillas. El señor Regidor, que presidía antes de anoche, debió ver las cosas de otro modo, y se negó rotundamente a que se repitiesen. Con este motivo se interrumpió un momento la función y hasta se corrió el telón; pero al poco tiempo volvió a continuar la representación, sin más percances que el desasosiego que dejan siempre en el teatro escenas semejantes. Muchas señoras se asustaron al ver aparecer los alguaciles y dirigirse en ademán hostil contra los que pedían la repetición y muchas fueron también las que abandonaron el local del teatro".

<sup>55</sup> Tras la declaración de cierre del teatro por ruina, afirma Barbieri que su propietario, el Sr. José Arpa, empezó la construcción del nuevo "que ahora existe en la Calle de la Magdalena." Fernández Muñoz afirma que el único edificio del que tenemos datos documentales data de 1850 (fecha de la reforma). Esta rehabilitación del local se ha desarrollado en dos proyectos de 5-XII-1849 y 28-V-1850, que presentan el mismo edificio con algunas variaciones y de los que es autor Miguel García (Archivo Histórico Nacional 11416/73), La descripción que hace del teatro es la siguiente: "Ocupa un estrecho solar de apenas once metros de ancho que recuerda claramente la primitiva función de juego de pelota del mismo. El acceso se produce por dos lugares opuestos y, si bien el principal es el que se realiza a través de la calle de la Magdalena, la fachada representativa es la que se propone para la calle de la Rosa, curiosamente la que accede al escenario. Ello ha de deberse a que la entrada por Magdalena se realiza a través de los

tras realizar un examen del edificio, mandó cerrar el teatro el 10 de abril, con el consiguiente golpe que suponía para la compañía. Esta se dispone a buscar un nuevo local, reanudando sus funciones el 4 de mayo en un teatrillo llamado de los Basilio<sup>56</sup>, a donde pasa íntegra toda la compañía.

---

bajos de una finca preexistente que, en realidad, define ya la fachada de esta calle. De este modo se penetra en el edificio por una galería central que deja a ambos lados las dependencias de servicio al público, entre ellas el café y los salones de descanso. Según se deduce de la sección del proyecto de 1850, la crujía de las escaleras y el vestíbulo inmediatamente anterior a la sala deben ocupar el espacio del patio existente entre lo que es la finca de la calle de la Magdalena y el edificio del teatro separados por el arco de proscenio, cuyos soportes albergan a su vez las escaleras de acceso a las galerías y telares. La sala se desarrolla según la forma de "campana", con galerías de anfiteatro en todas las plantas a excepción del entresuelo, donde se emplazan los palcos. El estudio de los proyectos conocidos hace suponer que el de 1849 debió ser completado en algunos aspectos por el de 1850, ya superada su aprobación por la Academia de San Fernando. De hecho el primero de ellos no mostraba fachada alguna, deduciéndose de la sección que la única exterior del teatro estaba definida tan sólo hasta el nivel de arranque de la estructura del telar. Las exigencias municipales debieron obligar a presentar el proyecto complementario en el que, además de proponerse una notable fachada clásica, se definía el acceso desde la calle de la Magdalena, se variaba la situación de los aseos de público hasta situarlos en los "hombros" de la sala, se estudiaba con mayor cuidado el escenario -proponiéndose el peine a la altura de 13'25 mts.- se eliminaba el contrafosó, y se variaba el sistema decorativo de la sala al tiempo que se duplicaba el número de soportes de la misma". Fernández Muñoz, *op. cit.* pp. 249 y ss.

<sup>56</sup> Este local, enclavado en la Iglesia del viejo convento de frailes de San Basilio, situado entre las calles del Desengaño, Valverde y Barco, había recibido distintos usos desde la aplicación de las leyes de exclaustación de 1836. Su propietario, el Conde de Castejón, se propuso en 1850 reformar el local y hacer un buen teatro. Encargó la obra al arquitecto Carlos Bosch, que dio a la sala forma elíptica, revistió las paredes con dos tabiques que funcionaban como tambor y mejoraban la sonoridad de la sala. El techo era de bastidores de lienzo, sobre los que se elevaba la cúpula de la iglesia. En el centro había una "lucerna" de gas, y los palcos estaban iluminados con quinqués.

Fernández Muñoz añade algunos datos sobre este coliseo. "El 17 de enero de 1850 se inauguró este teatro instalado en el interior de lo que había sido la iglesia del convento de los Basilio -luego Bolsa de Comercio y Capitanía General- en la calle del Desengaño esquina a la de Valverde. El proyecto realizado en 1847 por Carlos Bosch y

### 3. TRASLADO AL TEATRO DE LOS BASILIOS

La primera zarzuela que se estrena<sup>57</sup> en el nuevo teatro<sup>58</sup> el jueves 23 de mayo de 1850, es la obra de su director, Rafael Hernando, *Bertoldo y Comparsa*, zarzuela en dos actos, con libreto de Gregorio Romero

---

Romañá con la colaboración de José María Guallart (Archivo Histórico Nacional 11416/110), utilizaba el crucero y un tramo de la nave central para emplazar una sala de forma oval con tres pisos de palcos que llegaban hasta el entablamento. Sobre éste se procedió a demoler la cúpula de la iglesia y los arcos torales, cuyos empujes de madera amenazaban al resto de la construcción. En su lugar se construyó una cubierta de madera, con lo que se consumó la destrucción del antiguo monasterio edificado en 1611 y que, según nos cuenta Madoz, poseía, precisamente en las pechinas de la cúpula, frescos de Coello y Donoso.

Según el plano que conservamos, el acceso se producía por la calle de Valverde, con unas difíciles soluciones de puertas y escaleras que obligaban a complejas operaciones de rotura de muros y a establecer extrañas embocaduras que no hacían sino evidenciar lo poco estudiado de la solución adoptada por Bosch y Romañá. El entendimiento de ésta como una intervención sobre un soporte material y no formal le lleva a desperdiciar las posibles sugerencias del lugar, que podría haber adoptado casi el tono de un teatro-salón palaciego o al menos el modelo que ofrecían otras salas de menor entidad tipológica como el Teatro del Liceo. Sin embargo, la voluntad de establecer un teatro que reflejara el tipo de espacio y sistema organizativo propio de los de nueva planta, le lleva a situaciones tan forzadas como la comentada de los accesos. Pese a ello los comentarios de la época parecen reflejar un estado de opinión favorable a la calidad de lo edificado, cuya mejor cualidad era sin duda la amplia dotación de espacios de servicio al pequeño escenario, permitido por la ancha crujía tras el antiguo altar mayor". Fernández Muñoz, *op. cit.*, pp. 123 y ss.

<sup>57</sup> La compañía elige para representar en la primera función del nuevo teatro arrendado, celebrada el 4 de mayo, la comedia en tres actos de Juan de la Rosa González *Con razón y sin razón*, función que se completa con la zarzuela *Gloria y peluca*; y el 7 de mayo se estrenó la comedia de Luis Valladares y Garriga *Las dos Emperatrices*; además antes de exponerse con otro estreno lírico, se interpretaron varias veces *El Duende* y *La Mensajera*.

<sup>58</sup> Llamado ahora *Teatro Supernumerario de la Comedia*.

Larrañaga<sup>59</sup>. La obra no obtuvo mucho éxito<sup>60</sup>, manteniéndose en cartel cuatro noches seguidas. Hernando, sin embargo, afirma "esta zarzuela tuvo éxito a pesar de varias opiniones contrarias (privadas) y aun cuando dio muy buenas entradas en aquel teatro, no volvió a ejecutarse en otra temporada, anunciándoseme, por decir así, lo que con otras posteriores y en igual caso debía sucederme". La obra cuenta con los siguientes números musicales:

## ACTO I

- 1º. Introducción y Coro general
- 2º. Coro y Marcha
- 3º. Cavatina por Salas y Coro
- 4º. Romanza por Fuentes
- 5º. Duetino de Latorre y Bardán
- 6º. Dúo por Fuentes y Latorre
- 7º. Terceto por Latorre, Salas y Fuentes
- 8º. Coro de señoras
- 9º. Final (coro y personajes)

## ACTO II

- 10º. Introducción (coro masculino)
- 11º. Duetino por Bardán y Navarro

---

<sup>59</sup> "Poeta romántico y novelista bastante fecundo que no dejó obra sobresaliente. Desde luego no lo fue esta zarzuela, cuyo asunto, demasiado popular y conocido (el mismo de la novela italiana), no ofrece interés alguno ni situaciones dignas de recordarse". Cotarelo, *op. cit.*, p. 267.

<sup>60</sup> Barbieri afirma: "Esta zarzuela (que está tomada de la novela popular que lleva el mismo nombre), a pesar de los amigos y a pesar de lo que sobre ella dice su autor en la carta que va incluida atrás, es lo cierto que vale poco y que su éxito fue poco satisfactorio. Ejecutaron esta obra las señoras Latorre y Bardán, y los señores Salas, Aznar, Navarro, Fuentes, Díez, Flores, Serrano, Mazo y el coro de ambos sexos. El libreto no se imprimió, y el manuscrito no he podido adquirirle ni aun del mismo autor que me ha confesado que no lo tiene". *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional, (*Documentario*).

- 12º. Romanza por Latorre
- 13º. Escena de Salas y Coro masculino
- 14º. Escena (Latorre, Bardán, Salas, Aznar, Navarro y Coro femenino)
- 15º. Dúo de Salas y Fuentes
- 16º. Escena por Salas, Aznar, y coro general
- 17º. Salas y coro general

Resultó demasiado larga, y la música, exceptuando algunas piecitas no exentas de gracia, no gustó al público. El reparto del estreno fue el siguiente:

*Matilde:* Adelaida Latorre  
*Prudenciana:* María Bardán  
*Bertoldo:* Francisco Salas  
*El rey Alxino:* José Aznar  
*El Primer ministro:* Fernando Navarro  
*Melo:* Francisco Fuentes  
*Tirso:* Félix Díez  
*Fagote:* Benito Flores  
*Campesinos:* Mariano Serrano y Pedro Mazo.

El 29 de mayo se representa una obrita corta a beneficio de Manuel Catalina<sup>61</sup>, con letra de José Olona<sup>62</sup> y música de Gaztambide. Se trata de

---

<sup>61</sup> Hernando, observando que no había mujeres en la obra, añadió una canción a la comedia *Trampas inocentes* de Auset que también se estrenó en la misma función.

<sup>62</sup> José era hermano de Luis y trabajaba como actor. "Había sido el traductor de Deslys y Bárbara, de quienes tomó el drama *Le pont rouge*, que él denominó *La casa del diablo*; de Scribe y Potrón de los que tradujo la comedia *El difunto Leonardo*; y de Dumas (hijo), de quien puso en castellano el drama *Un hijo natural*. A más de estas obras, conocemos de él los arreglos dramáticos *Secretos del destino*, *Avaricia y despilfurro*, *El llanto del cocodrilo*, *En la cara está la edad*, estas dos últimas en un acto y la zarzuela en tres jornadas *Un viaje al vapor*, más otra en uno *Alumbra a este caballero*; y originales, el chistoso disparate *¡Bonito viaje!* y los juguetes líricos en un acto *A última hora*, *Tramoya*, *Los disfraces* y *Escenas de Chamberí*, al que llama su autor Cómico-lírico-bailable." Díaz de

la zarzuela<sup>63</sup> *A última hora*. Las piezas musicales de la obra son las siguientes:

- 1º. "Parodia de aria cursi al gusto del día"
- 2º. "Canción de barrios bajos con guitarra y castañuelas"
- 3º. "Cantar gallego con aire de muñeira"
- 4º. Jácara andaluza<sup>64</sup>
- 5º. Seguidillas
- 6º. Coro de caballeros, manolas y manolos
- 7º. Coro final

De nuevo el molde formal anterior, con números populares, e incluso con carácter regionalista, las inevitables seguidillas, las manolas y los manolos y el coro final, que nos recuerda las "zarzuelas andaluzas" de principios de siglo. Cotarelo afirma "la música era excelente: era la segunda obra de Gaztambide y ya vemos en ella apuntadas las múltiples cualidades de gran compositor que atesoraba"<sup>65</sup>. El reparto de la obra era:

*Joselito*: F. Salas  
*Un sereno*: Carceller  
*D. Carlos*: López  
*Juan*: Vivanco

En la interpretación, además de Salas, que hizo primorosamente su papel de valentón, cobarde y borracho, se acabó de acreditar como actor

---

Escobar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro español*. Barcelona. Montaner y Simón editores, 1924, p. 456.

<sup>63</sup> Su autor la define como "entremés-lírico", quizás debido a la falta de asunto dramático, que se desarrolla en tan sólo trece páginas, y que no es sino un pretexto para que se luzcan los dos actores, haciendo los papeles de un borracho llamado Joselito, representado con la mayor gracia por Salas, y un sereno gallego que representó con inmejorable gracia Carceller.

<sup>64</sup> La letra de esta jácara (Mi padre murió en la jorca/mi madre murió asotá...), así como su fácil y graciosa música, alcanzaron un gran éxito del público, permaneciendo en la memoria del público junto a las Seguidillas de *Gloria y Peluca*.

<sup>65</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 268.



eminente Juan Antonio Carceller, "que ya había hecho de un modo superior el viejo cantante de *Misterios de Bastidores* y el flemático posadero de *El Duende*"<sup>66</sup>.

El 8 de junio se estrena otra obra de Gaztambide, ahora a beneficio de Salas. Se trata de la zarzuela en dos actos, titulada *Las señas del Archiduque*, sobre un libro del poeta Ceferino Suárez Bravo<sup>67</sup>. Son muy interesantes las palabras de Cotarelo acerca del libreto de la obra: "El libreto<sup>68</sup>, que tiene carácter histórico es bueno, y abrió una senda nueva a los autores de esta clase de dramas con un asunto urbano, cómico, sin grosería ni bajeza y a la vez interesante, y en un medio social fino y elegante". Esta supone, ni más ni menos que la aceptación en el mundo de la zarzuela de los dramas románticos, tan en boga en las obras líricas

---

<sup>66</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 269.

<sup>67</sup> "Ceferino Suárez Bravo, más inclinado al drama y mucho más original, sólo dio a luz un precioso arreglo cómico titulado *En crisis*; pero luego le agregó una linda comedia en cuatro actos, denominada *El lunar de la marquesa*, y una graciosa zarzuela a que llamó *Las señas del archiduque*; sus demás obras son dramas de no escaso mérito y notable versificación, entre los que podemos enumerar *Don Enrique III*, *Mujer y madre*, *¡Es un ángel!*, y *Los dos compadres, verdugo y sepulturero*". Díaz de Escovar/Lasso de la Vega, *op. cit.* p. 458.

<sup>68</sup> El asunto se desarrolla en la época de Felipe V, durante la guerra de sucesión. Cierta Conde que reside en una quinta cerca de Zaragoza con su hija Estrella y su sobrina Luisa, espera la llegada de un Barón, su amigo, a quien ha ofrecido la mano de su hija. Esta boda disgusta a su hija, que estaba enamorada de un sargento llamado Federico, y a un sobrino del viejo barón que esperaba heredar. Con objeto de desconcertar la boda, preséntanse ambos jóvenes al Conde, que era gran partidario del pretendiente austríaco, fingiéndose oficiales de su ejército y con pretexto de traerles una mensajería suya. Por rara casualidad el joven Federico se parecía al Archiduque, y el Conde, que no lo conocía pero que tenía sus señas, las compara una por una con las facciones de Federico, y cree que se trata del Archiduque en persona. Este error sugiere al sobrino del Barón un nuevo enredo para desbaratar la boda de su tío, en lugar del proyecto de rapto. Le dice al Conde que el Archiduque enamorado de su hija, se quiere casar con ella antes de entrar en Zaragoza, cosa que el Conde sabía que estaba próxima a suceder. Retira la palabra al Barón y se casan Estrella y Federico y su sobrina con Eduardo (sobrino del Barón).

europeas (sobre todo en la ópera italiana). El libreto editado<sup>69</sup> incluye una página dedicada a "Los artículos de los Reglamentos orgánicos de Teatros, sobre la propiedad de los autores o de los editores que la han adquirido" y añade que la obra "es propiedad del Círculo Literario Comercial<sup>70</sup>, que perseguirá ante la ley al que sin su permiso la reimprima, varíe el título, o represente en algún teatro del reino o en alguna otra sociedad de las formadas por acciones, suscripciones o cualquier otra contribución pecuniaria, sea cual fuere su denominación, con arreglo a lo prevenido en las Reales órdenes de 8 de abril de 1839, 4 de marzo de 1844, y 5 de mayo de 1847 relativas a la propiedad de obras dramáticas. Se consideran como reimpresos todos los ejemplares que carezcan de la contraseña reservada que se estampará en cada uno de los legítimos". Este tipo de afirmaciones en defensa de los derechos de autor, que posteriormente conducirán a la creación de la Sociedad de Autores, confirman que el éxito cada vez mayor de las zarzuelas estrenadas producían también importantes ganancias económicas a las que los autores desean no renunciar. El libro incluye también la lista de actores que se encargaron de la interpretación el día del estreno:

*El Barón de la Cuesta:* Señor Salas

*El Conde de la Florida:* Señor Navarro

*Eduardo:* Señor Catalina

---

<sup>69</sup> Que se encuentra en los fondos del Archivo lírico de la Sociedad General de Autores de Madrid, ha sido editado por la "Imprenta de Omaña, Calle de Cervantes, 34, Madrid, 1850".

<sup>70</sup> Al final de la edición del libro, se incluye una lista de las obras que pertenecen a dicho Círculo Literario Comercial; se trata de "dramas en tres o más actos; Comedias en tres o más actos; en dos actos; en uno; Zarzuelas; Otras." No citaremos las obras dramáticas, pero sí las zarzuelas:

*El duende*

*Colegialas y soldados*

*Misterios de bastidores*

*Al alma en pena*

*La noche-buena*

*Una tarde de toros".*

*Federico*: Señor González  
*Fabricio*: Señor Jiménez  
*Ramírez*: Señor Fuentes  
*Estrella*: Señorita Latorre  
*Luisa*: Señorita Samaniego

La forma dramática de la obra es la siguiente:

#### ACTO PRIMERO

- 1º. Introducción y cavatina por Juana Samaniego;  
Coro General
- 2º. Coro general y cavatina de Salas
- 3º. Dúo y terceto de A. Latorre, Salas y J. González
- 4º. Final por Latorre, Samaniego, Salas, González,  
Navarro y Coro General.

#### ACTO SEGUNDO

- 1º. Escena por F. Fuentes y Coro
- 2º. Nocturno por Latorre, Samaniego, Salas, Catalina  
y González
- 3º. Coro de aldeanas
- 4º. Coro y aria de Estrella
- 5º. Dúo de bajos (Salas y Navarro)
- 6º. Escena y cavatina de Salas, con Fuentes y coro de  
aldeanos
- 7º. Final (Tutti).

La obra está ligeramente desequilibrada en favor del segundo acto, que duplica en proporciones al primero. Toda la obra está escrita en prosa, excepto los números musicales, que están versificados. Barbieri afirma que "tuvo un éxito mediano, o más bien frío"<sup>71</sup>. La explicación que

---

<sup>71</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).

aporta Cotarelo es que el público no estaba preparado para admitir emociones profundas en la zarzuela, rechazando la novedad<sup>72</sup>.

El 27 de junio se estrena<sup>73</sup> otra obra de Barbieri, una zarzuela en un acto con letra de José Olona, con el título de *¡Tramoya!*<sup>74</sup>. Cuando la obra iba a ser representada "cayó enferma la Latorre y fue necesario contratar a doña Luisa Cocco<sup>75</sup> para que hiciera el papel, estrenándose por fin la obra a beneficio de José Aznar en el T. de los Basilio<sup>76</sup>". La obra cuenta con los siguientes números musicales

- 1º. Coro general
- 2º. Romanza cantada por el Sr. González
- 3º. Seguidillas de Salas<sup>77</sup>
- 4º. Dúo de Salas y González
- 5º. Romanza cantada por la Srta. Cocco
- 6º. Diálogo y dúo de Aznar y Salas
- 7º. Cuarteto de Salas y las tres damas

---

<sup>72</sup> Afirma exactamente: "Esta obra iniciaba un nuevo género de zarzuela, seria y de trascendencia musical, y el auditorio, acostumbrado a reírse a carcajadas con *El Duende* y demás piezas de su estilo, vióse sorprendido por una obra que buscaba emociones más hondas, y pareció rechazar instintivamente la novedad. Cuando más adelante, entrando ya en el terreno amplio y complejo de la zarzuela en toda su variedad, volvió a ponerse en escena esta linda zarzuela, fue mucho mejor oída". *Op. cit.* p. 271.

<sup>73</sup> Sólo nos referimos a los estrenos, ya que antes de *¡Tramoya!*, se puso en escena de nuevo *Misterios de bastidores*, en la que Oudrid añadió una introducción nueva para el Coro general, y que según Cotarelo, "estuvo mejor cantada que en su estreno ahora por Juana Samaniego, que hubo de repetir la canción gitana". *Op. cit.* p. 271.

<sup>74</sup> El libreto de *Tramoya!*, se imprimió en la Imprenta de Luis Omaña, Calle de la Redondilla, nº 2; y está dedicado a la Señora María Jesús Riesch (se adjunta al final del capítulo).

<sup>75</sup> "Que se hallaba en Madrid de paso, de regreso de Valencia, donde había cantado la temporada anterior". Cotarelo, *op. cit.* p. 271. La Cocco será contratada en el T. Real a partir de su creación en 1850. Saldoni, *op. cit.* Vol. IV, p. 65.

<sup>76</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (*Documentario*).

<sup>77</sup> Estas seguidillas (*No te tapes la cara/moza bonita...*) se hicieron extremadamente populares.

## 8º. Coro

Cotarelo afirma de nuevo que la música es lo principal de la obra<sup>78</sup>, y define a Barbieri<sup>79</sup> "de excelente compositor e iniciador de un hermoso sendero para la música dramática española: el de idealizar y hacer artística la canción popular"<sup>80</sup>. El reparto de la obra el día de su estreno es el siguiente:

*Curro* (andaluz): Sr. Salas

*Don Fernando* (joven elegante): Sr. González

*Don Primitivo*: Sr. Aznar

*Doña Anacleto* (su hermana): Sra. María Bardán

*Carlota* (su hija): Señorita Cocco

*Concha* (criada): Srta. Samaniego.

Barbieri afirma que "la obra gustó mucho, aunque en aquella temporada dio poco dinero a la empresa. La canción *No te tapes la cara* se hizo extremadamente popular, y como Salas hacía esta zarzuela muy bien, resultó que cuanto más se representaba después, más gente acudía a verla y más se aplaudía. No pasaré en silencio que la Bardán hacía el papel de

---

<sup>78</sup> Su asunto, que se desarrolla en Madrid el año 1850, es el siguiente: se trata de vencer la dificultad que Fernando tiene para conseguir la mano de Carlota, rigurosamente guardada por su madre D<sup>a</sup> Anacleto y su tío D. Primitivo. Los enredos que urden Curro, amigo del galán, y su novia Conchita, criada de D<sup>a</sup> Anacleto, consiguen el fin propuesto.

<sup>79</sup> En este año, era ya Secretario de la Sección de Música del Liceo y cantaba en todas sus funciones; era apuntador en las óperas del Teatro de Palacio; dirigía, cuando no tocaba, con la orquesta del Variedades; escribía zarzuelas; componía pasodobles y piezas de baile para los bailes de Palacio; daba lecciones de Canto a señoras particulares; escribía artículos para *La Ilustración* y *Las Novedades*; cantaba en casas particulares y además, afirma él mismo, "tenía una novia con quien me hubiera casado a no habérmela arrebatado la muerte años después". (*Legado Barbieri*, Mss. 14.077, -*Documentario*-).

<sup>80</sup> Cotarelo reconoce aquí por primera, cómo la zarzuela bebe en las fuentes populares para crecer y desarrollarse, comenzando, como ya hemos visto, por recoger toda la herencia española que aparecía en la Tonadilla. Siguiendo sus propias apreciaciones, los números que se han hecho populares y han permanecido en la voz popular, siempre son Seguidillas (*Gloria y Peluca*, ¡*Tramoya!*, etc.).

*Anacleto* de manera tan cómica y tan notable, que llegó a hacer incompatible a otra característica en este papel. Esta obra me dio mucho crédito y no poco dinero"<sup>81</sup>.

"Con las representaciones de *Tramoya* concluyó la temporada cómica. A la sazón se estaba concluyendo de construir el nuevo Teatro de Variedades. También el Teatro Real estaba construyéndose, y Salas, que nunca ha desperdiciado la ocasión de ganar dinero, admitió la comisión (o se la buscó) de ir al extranjero a contratar la compañía de ópera para dicho Teatro Real, lo cual hizo a satisfacción del público, cuando en noviembre del mismo año logró escuchar a la Frezzolini, la Alboni, Gardoni, Ronconi, Tormes y otros artistas de *primo cartello* que fueron los primeros que actuaron en el Teatro de Oriente. La Empresa del Variedades tampoco se descuidaba, buscando obras y elementos para continuar la zarzuela: Madrid, como casi todos los veranos, tenía los demás teatros o cerrados o con espectáculos sin importancia, exceptuando uno que tuvo lugar con el nombre de *Sarao Oriental*, en los salones que se habían construido en la calle de la Victoria y en los cuales se dieron bajo la dirección de don Juan Molberg, unos conciertos instrumentales que agradaron mucho por su excelente ejecución; entre las piezas ejecutadas en estos conciertos llamó particularmente la atención una *Fantasia sobre motivos españoles*, escrita y dedicada a la Reina de España por el joven compositor flamenco llamado Gevaert, que se hallaba en España estudiando la música religiosa; esta notable Fantasia se imprimió en partitura por Martín y Salazar<sup>82</sup>.

El Teatro de los Basilio fue abandonado por la Empresa de Variedades, tomó el título de Teatro de la Academia y fue ocupado por una compañía de *Cuadros vivos* de baile español"<sup>83</sup>. "En el año y medio que esta modesta empresa de Variedades había estado en funciones vio

---

<sup>81</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional. (Documentario).

<sup>82</sup> La partitura de dicha obra se puede encontrar en la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de Madrid: "Gevaert, François-Auguste. *Fantasia a grande orquesta sobre motivos españoles ... ejecutada en los conciertos del Sarao Oriental*. Madrid, 1850". con la signatura M 236.

<sup>83</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional, (Documentario).

nacer (primero en el Instituto), crecer y desarrollarse la moderna música dramática española, sintetizada en la zarzuela; de tal modo, que sin haber llegado, ni con mucho aún, a su perfección, ya podía darse por formado el género, mixto de drama y ópera cómica, propio y genuino de España, y se habían dado a conocer varios de los maestros que habían de llevarlo luego a su mayor esplendor y algunos cantantes que habían de ayudarles en la patriótica y gloriosa empresa"<sup>84</sup>.

## 6. ANALISIS MUSICAL<sup>85</sup>

### 6.1. LA MENSAJERA

La partitura de la obra se encuentra entre los fondos del Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de España<sup>86</sup>. Cotarelo afirma que "si el libreto<sup>87</sup>, aunque inverosímil como casi todos los de Olona, era bueno, la música era mejor"; el autor de *El Duende* escribió un asunto de un género totalmente diferente, pues el de *La Mensajera* no es jocoso y casi burlesco, sino sentimental y serio en el fondo, pero con episodios cómicos.

*La mensajera* es la primera obra lírica en dos actos escrita por Gaztambide. El modelo seguido en la distribución escénica fue *El duende* de Hernando: el primer acto tiene también ocho números y el segundo seis, más uno que se perdió (*El duende* tiene siete). Hay varias novedades en el lenguaje musical de Gaztambide. Destaca el mayor movimiento armónico, en el que sobresale la tendencia a iniciar un número en un área

---

<sup>84</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 274.

<sup>85</sup> Para seguir los análisis con las partituras, remitimos a las fotocopias de las mismas que aparecen en el *Apéndice de partituras*.

<sup>86</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*

<sup>87</sup> Para ver el libreto de *La mensajera* remitimos al *Apéndice de partituras* de la tesis, donde contamos con una edición de Cádiz, "Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica, a cargo de D. Juan B. de Gaona, plaza de la Constitución, nº 11, 1850". La obra aparece publicada con la siguiente dedicatoria: "Al Exmo. Señor D. Luis José Sartorius, Conde de San Luis, Ministro de la Gobernación del Reino".

tonal y continuarlo bien en la tonalidad homónima, si estábamos en menor, o bien en la situada una cuarta justa ascendente, si la obra empezaba en modo mayor, realizando la conversión de la primera sección en una función de dominante que se traslada a un área de tónica. Además, el dominio del medio instrumental es más completo en *Gaztambide* que el de otros compositores de la época. Se emplean también formas típicas del repertorio de salón de mediados de siglo, como la polka, y creemos que ello es un remedo de la polka de D<sup>a</sup> Sabina que supuso el éxito de *El duende*. Igualmente se utiliza una cavatina, forma típica del repertorio italiano. Es casi continua la repetición de frases musicales, buscando un balance mucho mayor que en la obra de Hernando. Otro elemento a destacar es la intención de vincular al máximo texto y música. Para ello, se vale de una música diferente para cada situación o *afecto* que se plantea, con objeto de emplear la música como recurso al servicio del texto. Por esta razón no aparecerán en la obra arias estróficas, sino que tendremos números poliseccionales, con cambios muy frecuentes de tempo, compás y tonalidad.

Pero la razón por la que la obra de *Gaztambide* pasó a la historia del drama lírico en español, es la utilización, al fin, de cantantes profesionales. Ello permitió al autor concebir sus papeles con curvas melódicas más sofisticadas, de mayor complejidad y lirismo, con modulaciones más elaboradas, ya que Hernando se había visto condicionado por la limitada capacidad técnica de los actores, que no cantantes, que habrían de interpretar los papeles de su obra. La utilización de cantantes profesionales supuso un auténtico revulsivo para la obra y para la historia de la zarzuela española. Además, como veremos, Hernando supo ajustar perfectamente su escritura a los registros vocales de los coros. "Como en el Español no había elementos de canto y *Gaztambide* no se resignaba, como Hernando, a que actores de declamación y sin la más ligera noción musical profanasen su obra, fue preciso que sus amigos acudiesen en su auxilio. Don Baltasar Saldoni, su jefe en el teatro, como queda dicho, le ofreció la mejor de sus discípulas: la tiple Emilia Moscoso, que luego se casó con el gran actor José Valero y murió tísica, joven aún, con gran pérdida para el arte; Salas, que, como hemos visto, estaba contratado en el Circo, se ofreció a cantar su parte de barítono o bajo, y Barbieri prometió que cantaría de tenor un excelente discípulo que tenía, llamado José González de Castro. Las demás partes,



que eran de menor importancia, podían tomarse de entre los actores del teatro"<sup>88</sup>. "Al fin, al ejecutarse *La Mensajera* en 1849, como queda dicho, ya tomaron parte los cantantes referidos, que reunían ambas cosas, es decir, tenían voz y los estudios que para el caso se requerían; así el que *La Mensajera* fijó la suerte próspera y feliz que le esperaba a este género de espectáculo"<sup>89</sup>.

La obra presenta la siguiente forma dramática:

<b>ACTO PRIMERO</b>		
<b>PRELUDIO</b>		
Allegro:		
compases 1-25	6/8	La M
Andante:		
compases 26-33	4/4	Re M
Allegro:		
compases 34-64	6/8	Re M
<b>1º. Coro de aldeanos [Introducción]</b>		
Allegro:		
compases 1-180	6/8	Re M
Allegro vivo:		
compases 181-302	3/4	Sol M
<b>2º. Aria de D. Gil [Cavatina] (Salas)</b>		
Andante moderato:		
compases 1-30	6/8	Mi M
compases 31-46	3/8	transición tonal
compases 47-78	3/8	Do M
compases 79-111	3/8	Mi M
Andantino tranquilo:		
compases 112-127	3/4	La M

<sup>88</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 247-248.

<sup>89</sup> Saldoni, *op. cit.*, vol. I, p. 238-239.

Allegro:		
compases 128-143	3/8	La M
Andante moderato:		
compases 144-159	3/4	Re M
Allegro:		
compases 160-175	3/8	Re M
Piu mosso:		
compases 176-221	3/8	La M
<b>3°. Cantinela del tenor [Aria de Enrique] (González)</b>		
Andante:		
compases 1-27	4/4	lab m
compases 28-50	4/4	Lab M
compases 51-82	4/4	Lab M
<b>4°. Dúo de tiple y tenor [Dúo de Inés y Enrique] (Emilia Moscoso y González)</b>		
Moderato:		
compases 1-18	4/4	Sol M
Allegro:		
compases 19-31	4/4	mib m
Andante:		
compases 32-51	4/4	Mib m
Andante moderato:		
compases 52-79	4/4	Mib M
compases 80-114	4/4	transición
Allegro:		
compases 115-162	4/4	Sib M
Piu mosso:		
compases 163-171	4/4	Sib M
<b>5°. Terceto (Bajo, tiple y tenor)</b>		
Allegro moderato:		

compases 1-22	4/4	Mib M
compases 23-24	3/4	transición
Andante:		
compases 25-40	3/4	Mib M (transición)
Allegro con brío:		
compases 41-107	3/4	Do M
Andante:		
compases 108-152	3/4	Do M
Allegro agitato:		
compases 153-198	2/4	Do M
Tiempo de marcha:		
compases 199-205	4/4	La M
Allegro agitato:		
compases 206-225	4/4	La M
Piu mosso:		
compases 226-232	4/4	La M
<b>6°. Canción o romanza de Inés a la paloma (Moscoso)</b>		
Andante:		
compases 1-30	4/4	Sib M
Allegro:		
compases 31-76	3/8	Sib M
<b>7°. Canto de despedida [Concertante] (los bajos y aldeanos)</b>		
Allegro agitato:		
compases 1-12	4/4	re m
compases 13-45	4/4	Re M
Allegro vivo;		
compases 46-94	6/8	Sol M

<b>8º. Final primero<sup>90</sup></b>		
Andante:		
compases 1-57	3/4	Mib M

<b>ACTO SEGUNDO</b>		
<b>9º. Coro de Guardias de Corps [Introducción]</b>		
Allegro:		
compases 1-104	3/8	Re M
Allegro moderato:		
compases 105-156	2/4	Sol M
Moderato:		
compases 157-203	6/8	Do M
Piu mosso:		
compases 204-210	6/8	Do M
<b>10º. Coro de meninas y guardias [Escena y coro]</b>		
Compases 1-41	3/4	mi m
Compases 42-73	3/4	Mi M
Compases 74-97	3/4	mi m
Compases 98-124	3/4	Mi M
<b>11º. Dúo de bajos [Dúo de D. Gil y D. Cleto]</b>		
Allegro:		
compases 1-39	4/4	Sib M
Andante:		
compases 40-64	3/4	transición

<sup>90</sup> Este número de música no aparece en la descripción de Cotarelo, pero sí en el "guión de dirección" que aparece en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de Madrid.

Allegro:		
compases 65-110	3/4	Mib M
Tiempo de Polka:		
compases 111-153	2/4	Mib M
Andante:		
compases 154-157	3/4	transición
<b>12°. Cantinela de la Marquesa (Eárbara Lamadrid)<sup>91</sup></b>		
<b>13°. Concertante (Gil, Enrique, Inés y Coro)</b>		
Andante:		
compases 1-95	3/4	Mi M
<b>14°. Plegaria y cavatina de tiple [Plegaria de Inés] (Moscoso)</b>		
Andante:		
compases 1-40	3/4	Reb M
Un poco más:		
compases 41-57	3/4	Sib M
<b>15°. Coro final con la tiple [Final segundo]</b>		
Allegretto:		
compases 1-27	6/8	Sib M
Allegro:		
compases 28-31	3/4	Sib M
Allegro moderato:		
compases 32-40	4/4	Sib M
compases 41-48	4/4	Reb M
compases 49-87	4/4	Sib M
Allegro:		

<sup>91</sup> Este número lo cita Cotarelo, pero no aparece en la partitura que hemos utilizado, en la que el nº 12 corresponde al Concertante que describimos como 13, etc.

El libro está escrito en prosa, excepto los números musicales como ya es propio del recién nacido género, y se utiliza el pomposo lenguaje poético del siglo XIX, como en la *Canción de Inés* a la paloma que envía con uno de sus mensajes:

*Blanca tórtola inocente  
pura imagen de mi amor,  
cruza al aire, rauda vuela  
de mi Enrique a la mansión.  
Llevan dóciles tus alas  
la ventura de los dos.  
y detén su paso en tanto  
que a su encuentro vuelo yo.  
La azul, ancha esfera  
cruzando veloz,  
a mi amor la dicha le anuncia  
que aguarda a los dos.*

En la edición del libreto con la que contamos (1850) aparece la lista de personajes de la obra, en la que se incluyen los cantantes y los actores de declamado. Los personajes enumerados son los siguientes:

*Don Gil, músico de aldea:* Sr. Salas  
*Don Cleto, mayordomo del rey:* Sr. Joaquín Arjona  
*Marquesa de San Juan:* Sra. Bárbara Lamadrid  
*Inés, hija de Don Gil:* Sra. Emilia Moscoso  
*Conde de Mérida, bajo el nombre de Don Juan:* Sr. Osorio  
*Doña Ana:* Sra. Córdoba  
*Enrique, guardia de corps:* Sr. González  
*Aldeanos y aldeanas:* coristas y comparsas

---

<sup>92</sup> En el manuscrito del guión falta una hoja; la partitura orquestal está completa.

La acción de la obra está distanciada desde el punto de vista cronológico (Reinado de Felipe V), y bebe en las fuentes de las obras de nuestro teatro clásico, siguiendo las características de la "zarzuela restaurada" que ha implantado Hernando. Las acotaciones de Olona son claras y explícitas, sin dejar nada a la aleatoriedad del decorador: "Acto Primero. El teatro representa un pintoresco valle. Al fondo montañas: árboles en diversos parajes. A la derecha del público y en primer término, una casa campestre con la puerta abierta y ventana alta practicables: a la puerta un asiento de piedra. La acción empieza al amanecer"<sup>93</sup>. Tras haber oído los compases del preludio-introductorio, comienza la acción, con nuevas acotaciones para la apertura de la escena primera:

"Se ven cruzar por el monte algunos aldeanos que con instrumentos de labor van a su trabajo. A poco se oye el reloj de la aldea que da las cinco, y después el tañido de una campana. Un embozado sale con precaución por la izquierda del público y se dirige cautelosamente hacia la casa: se acerca a la puerta, mira por la cerradura y aplica el oído. En esto se siente un alegre rumor de fiesta, y el embozado se aleja aparentando temer ser visto. Una multitud de aldeanos y aldeanas sale enseguida, dirigiéndose también a la casa y llamando a la puerta: todos vienen engalanados con cintas y flores; uno de los aldeanos trae una cesta, algunos otros panderetas. Después Don Gil".

Emilio Cotarelo y Mori evita comentar musicalmente la introducción, que tiene un claro carácter marcial y escaso interés armónico, ya que se trata de una marcha militar que no hace sino repetir invariablemente los acordes de tónica y dominante en su estado fundamental, para sostener una melodía armónica, y muy pegadiza; este tipo de música sin desarrollo armónico, es propia de la opereta primitiva y de la *ópera cómique* francesa de Auber y Adam, que hereda todo un lenguaje armónico que no obtendrá su desarrollo hasta las óperas de Gounod en Francia y hasta posteriores obras de Barbieri en España. No obstante, la presencia de este breve preludio, que en la partitura original aparece sin numeración y enlaza directamente con el Número 1 o introducción, indica una mayor ambición compositiva por parte del autor,

---

<sup>93</sup> Véase el libreto en el *Apéndice*.

pues no quiere desaprovechar la ocasión de construir un pasaje instrumental independiente, en la línea de lo que era común en la producción europea, aunque no lo será tanto en la española, ya que se hace más frecuente la obra en la que sólo aparece una mínima introducción para el momento levantarse el telón, atacando directamente la introducción. Gaztambide, además, había compuesto en esa etapa algunas pequeñas obras sinfónicas, que continuará escribiendo años más tarde, si bien nunca llegó a componer una sinfonía de cuatro movimientos, forma que se consideraba en aquel momento fuera de contexto. Pero su dominio del medio orquestal se percibe con claridad ya en este *Preludio*, escrito, igual que el resto de la obra, cuando el autor tenía 27 años de edad.

La plantilla orquestal empleada incluye cuerda, flautín, flauta, oboes, clarinete en la, trompas en mi, cornetines en la, fagotes, trombones, fígle y timbales. La disposición instrumental en la partitura es aún la antigua: violines 1º y 2º y violas en la parte superior, tras los cuales siguen madera, metal y percusión, voces, y los violoncellos y contrabajos en la parte inferior.

El preludio comienza con un tema expuesto por flauta, flautín y clarinete, basado en la arpegiación del acorde de tónica, La mayor, que evoca el ambiente militar en el que se mueve el guardia de corps protagonista de la acción. Sorprende que el tema no haya sido confiado a trompas y cornetines, como habría sido habitual en la música escénica al describir lo militar (recordamos en este sentido que, por ejemplo, así lo hará la introducción de *El campamento*, de Inzenga unos años más tarde). La melodía es acompañada por la cuerda en pizzicato. La frase siguiente ya se armoniza, pasando la línea melódica al violín, y construyéndose acordes de 5ª disminuía sobre un IV grado ascendido un semitono, con objeto de sensibilizar la quinta del acorde de tónica. Este procedimiento armónico es habitual tanto en las oberturas de Méhul como de Rossini, al evocar el ambiente militar o el de caza. La tercera frase es la repetición de la inicial, doblada por violines y madera, a los que ahora se asocian trompas y cornetines, participando el resto de la orquesta en el primer tutti instrumental. Armónicamente, aún no se ha realizado ninguna modulación, aunque inmediatamente comprobaremos que toda esta sección actúa como una dominante de lo que va a ser la tonalidad principal del número 1, Re Mayor.



La segunda sección de la obertura, *Andante*, sustituye el 6/8 anterior por un compasillo, y modula a Re mayor. Flautas y clarinetes -ahora en do- exponen un nuevo tema, que es acompañado por las cuerdas en *pp* y trémolo. Un regreso al 6/8 inicial en *Allegro*, nos conduce al área de dominante, para construir un pasaje simétrico respecto al inicial. Prácticamente todo el fragmento es un gran acorde de La, cuya función es crear tensión que resuelve en el comienzo del número 1, pues, como indica la partitura, "sigue sin perder el tiempo la Introducción".

Cotarelo valora sin embargo el coro inicial, que se ataca desde el preludio sin solución de continuidad, y afirma que "desde los primeros compases del coro de introducción se ve que nos hallamos ante un verdadero maestro, que conoce los mejores autores y que como armonista, tiene ideas personales"<sup>94</sup>. A pesar de esta afirmación categórica, nos hallamos ante el esquema anterior: melodías sencillas y llenas de saltos armónicos que son sostenidas por los pilares de la tonalidad en estado fundamental. El la, dominante de la tonalidad principal, que había permanecido sonando en la sección final del preludio, se repite a modo de eco en los cuatro compases iniciales de este número por flauta y flautín. En ese momento se produce la entrada del coro, cuyo trabajo es homofónico, y prima la inteligibilidad del texto, que manifiesta el rebuscado lenguaje decimonónico:

*¡Tan, tan, tan, tan!*  
*Ya el alba colora*  
*la alegre floresta,*  
*venid a la fiesta*  
*y el sueño dejad.*  
*¡Tan, tan, tan, tan!*  
*Abrid, que hoy del santo*  
*patrono es el día*  
*y el pueblo a porfía*  
*buscándoos está.*  
*¡Tan, tan, tan, tan!*  
*¡Despertad, despertad!*

---

<sup>94</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 251.

La orquesta acompaña el pasaje, realizando los violines una melodía anacrúsica en ritmos yámbico y anapesto, cuyo perfil melódico recuerda los tópicos de las melodías tirolesas. Suponemos que dichos tópicos han sido utilizados por el compositor para dar la imagen de fiesta campestre que se describe en el texto. Con ello, volvemos a la referencia de Méhul, cuyas obras ya se representaban en aquel momento en España. El pasaje aparece perfectamente articulado en grupos de cuatro compases que forman una frase de 16, la cual se repite a continuación de forma literal. Tras una breve transición construída armónicamente sobre la secuenciación descendente del giro IV-I, que conduce al área de subtónica, se regresa a V para llevar la cadencia a tónica, siendo la frase repetida de nuevo. Mediante una progresión ascendente a distancia de semitono, llegamos al área napolitana, a través del giro si bemol-mi bemol, para regresar inmediatamente a la-re, repitiéndose la frase. Tras una coda que afianza la región tonal principal y que termina con un calderón en dominante, aparece D. Gil, el primero de los protagonistas de la ópera cómica. Su primera intervención es un diálogo con el coro, que le llama y le pide que les abra la puerta. La forma elegida por Gaztambide para expresar la extrañeza y sorpresa de D. Gil es cantar un recitado con sólo una o dos palabras por frase, dialogado con el coro, sin apenas movimiento melódico, que es compensado por el adorno de la dominante a distancia de semitono superior en la armonización del pasaje del coro. Especial importancia tiene la dinámica, que suple la falta de movimiento armónico, ya que el pasaje pasa de un *pp* a un *ff* en veinte compases. De nuevo se repite la sección completa, tras lo cual hay una intervención de D. Gil a modo de recitado que a partir del cuarto compás de la frase es cantado con una melodía en movimiento por grados conjuntos de dominante a tónica y viceversa. Hay un parlato sobre la música, contestado por el coro con la expresión *¡chis!* repetida tres veces. La última sección del número se inicia en el c. 181, con un cambio a *Allegro vivo* y 3/4, en Sol mayor. Corresponde a la continuación del diálogo entre el coro y D. Gil. El texto con que comienza la sección es:

*Rica empanada, dulce licor  
darán al músico gusto y vigor.*

Este texto es cantado también de forma homorrítmica por el coro, sobre una armonización muy sencilla, en la que el bajo y los violoncellos y contrabajos realizan sólo las fundamentales de los acordes de tónica y dominante, mientras las otras voces se limitan a florear los acordes de I y V, produciéndose así las dobles apoyaturas que recuerdan la sonoridad de un segundo grado ascendido un semitono, como ornamentación de la tónica. El pasaje, repetido dos veces y media (la "media" vez responde a la repetición de la segunda mitad del verso), es imitado por D. Gil, en una pequeña modulación a Mi bemol mayor que regresa a continuación a Re, dominante de la tonalidad principal. El texto es:

*Rica empanada, dulce licor,  
voy, bajo rápido con el fagot*

La melodía que se utiliza es una paráfrasis de la canción italiana *Santa Lucía*. Quizá ello sea casualidad -la melodía de esa canción está construida sobre un esquema armónico tonal muy bien definido-, pero en cualquier caso, su relación con la evocación del ambiente tirolés que hemos descrito en la música del preludio nos hace pensar en una intención clara de construir una música descriptivista, con referencia al ambiente rústico. El texto se repite también dos veces y media, retornando al área tonal principal. Tras ello, se vuelven a escuchar de forma literal los 16 compases iniciales de la sección, a cargo del coro, a los que sucede una coda en el coro y un interludio orquestal para permitir la salida a escena de D. Gil, que estaba asomado a la ventana. El número concluye con un pequeño pasaje, a modo de diálogo entre el protagonista y algunos miembros del coro, en el que éstos le invitan a beber un trago, sirviendo la música, tocada en *pp* y *p*, más con función de continuidad que de parte protagonista del discurrir de la obra. Estaríamos ante un precedente de la música de amueblamiento en el sentido, por ejemplo, de Satie. La línea melódica se limita a realizar pequeños movimientos por grados conjuntos que, en conjunto, no sobrepasan el ámbito de cuarta, pues interesa reservar el protagonismo melódico para el número siguiente, en el que el barítono tiene que cantar su solo. El pasaje concluye con una transición hacia el área de Si, dominante de Mi, tono en el que va a comenzar el número siguiente, produciéndose el enlace directo entre ambos números, como indica la partitura: "Ataca a la cavatina de D. Gil".

Lo que más llama la atención en el inicio de la obra es la direccionalidad armónica, que hace que cada región tonal importante sea tratada como dominante de la región siguiente. Así, el preludio comienza en La, trabajada como dominante de Re, tonalidad en la que concluye, y este Re, área de comienzo de la Introducción, es de nuevo V de Sol, en que se construye el Allegro vivo, la sección final del número, el cual, a su vez, concluye sobre Si, dominante de Mi, que en la Cavatina siguiente conduce hacia La. La direccionalidad armónica, que debe ser considerada como un referente de tensión al conocer perfectamente el sentido del desplazamiento dentro del ciclo de quintas, contrasta con la práctica habitual en el mundo lírico, donde en general cada número está construido sobre una única tonalidad.

Viene a continuación la Cavatina de D. Gil, que se inicia en 6/8 y Mi mayor, de estructura poliseccional, en la que se presenta al fagotista, padre de la protagonista. La asociación con el fagot, instrumento de las situaciones cómicas, sugiere un carácter tranquilo y bonachón. El número estaba pensado para la voz de Salas. La poliseccionalidad y la intervención del coro siguiente -pues este número es parte de la presentación, ya que no hubo solución de continuidad desde el preludio instrumental-, permite una descripción mejor, desde el punto de vista musical, del texto cantado. Así, cuando dice:

*Si canta un viejo gordón y tripón  
los puntos graves son de rigor.*

La melodía desciende y se enlentece el ritmo, con una evidente finalidad descriptivista. La poliseccionalidad, unida a la repetición de secciones y frases musicales, otorga una mayor coherencia al fragmento. De nuevo la direccionalidad del movimiento armónico nos traslada desde el Sí en que había finalizado el número anterior, dominante de Mi, hasta un Mi Mayor en el que discurre las primeras secciones, produciéndose en los compases 47 a 78 una flexión a Do mayor, para retornar a partir del c. 79 a la que era tonalidad principal, y modulando en el Andantino gracioso a La mayor, repitiéndose la función global V-I que ya habíamos descrito más veces en el preludio e introducción, y que se esboza de nuevo a partir del c. 144, en el que el La anterior es presentado como dominante que

resuelve en Re, pero, tras las repeticiones de secciones, el compositor opta por finalizar en La mayor, región mucho más adecuada a la tesitura de D. Gil. Por ello, la modulación a Re Mayor es una concesión a la intervención del coro, compuesto por actores y no por cantantes profesionales, ya que permite ubicar en la parte superior los grados sensible y tónica, proporcionando mayor brillantez al conjunto que si se hubiese escrito en La mayor. De hecho, la mayoría de las intervenciones del coro están escritas en Mi (números 1, 10 y 12), Mi bemol (número 8), Re (número 2) o Re bemol (número 14), siendo el único pasaje en una tesitura más grave el de última sección del número 14, final segundo, escrito en Si bemol. Este hecho refleja cómo el compositor se adaptaba a los medios humanos con que contaba.

Tras este número aparece una escena dialogada, ahora ya en prosa, ya que como hemos comentado, la obra está escrita en prosa excepto los números cantados. En esta escena en prosa se comienza a tramar el nudo de la obra; nos encontramos con los personajes que serán tópicos en este tipo de zarzuela restaurada de argumento histórico, y de intriga amoroso-palaciega:

1. El noble disfrazado que representa a su propia persona bajo la apariencia de un lacayo (D. Juan)
2. El viejo noble que quiere casarse con la joven noble, que será el personaje criticado y escarnecido en la obra.
3. La bella joven noble que ama a un simple villano, a veces como capricho al comienzo de la obra, y pronto con un amor verdadero y generoso, no exento de sacrificio.
4. El villano que, dependiendo de la obra, puede optar por amar a la joven noble de la corte, y que burlará al noble petulante, que se cree que su nobleza le otorga derechos propios en el tema del amor, o por desairar el capricho de la cortesana, y preferir del amor de una villana.

5. Todos estos personajes se caracterizan fuera del ambiente cortesano donde suelen vivir, siguiendo cierta moda "castiza", de mezclarse y confundirse con el pueblo en las romerías y fiestas de la Villa y Corte, pretexto para la introducción de los coros "costumbristas" de aldeanos, y aldeanas, buscando siempre un ambiente campestre y casi bucólico, más que urbano.

El número 3 es un aria del protagonista masculino, Enrique, el villano, que canta un aria a la paloma mensajera que une a los amantes. Su poesía continúa con el estilo anterior:

*Respira, pecho mío  
el aura embalsamada  
que anuncia la morada  
tranquila de mi amor*

*No guarde hoy ya tu seno  
recelosa duda fiera,  
y mi esperanza muera  
o acabe mi dolor [...]*

El número es breve, estructurado en forma de aria ternaria A-B-A', con introducción y coda. Exige una considerable especialización en el canto, llegando a un Si bemol agudo. La elección de la tonalidad de La bemol, primero en menor y después en mayor, se debe a que posiblemente el Si bemol agudo fuera la nota más alta que podía cantar con comodidad el tenor José González, y Gaztambide no quiere bajar la partitura un semitono a Sol menor/mayor, tonalidad más fácil de tocar para los músicos. Así, hace afinar a las trompas en Mi bemol y a los clarinetes en Si bemol, con lo que elimina una parte de la dificultad de afinación, que las cuerdas no tienen, y deja a los fagotes casi sin intervenir en la región en modo menor, con sólo algunas notas en valores largos. El aria posee una gran belleza y expresividad. La melodía es confiada en la introducción a flauta y clarinetes, que son acompañados por un trémolo en los arcos. Tras 8 compases, comienza a cantar Enrique su melodía, construida en forma de descenso desde dominante a tónica, que es reforzada por momentos en los primeros violines. Una breve flexión al

relativo mayor, en los cc. 13 a 20, introduce el retorno a tónica para finalizar la introducción en semicadencia sobre la dominante, que termina con un calderón. Ahí comienza la sección central del aria, en modo mayor, en la que el violoncello dobla en ocasiones la melodía del tenor, la cual, a su vez, presenta con profusión saltos melódicos de 7ª y 8ª, siempre en las referencias a la paloma mensajera. Se repite la flexión hacia el tercer grado, como ya habíamos escuchado en la sección en menor, y aumenta el dramatismo, en relación con un clímax melódico construido sobre la repetición de las palabras "dónde vas, do te ocultas", que llega hasta el La bemol agudo. Tras esta sección A del mayor, el aria modula a Do mayor, región B, en la que predomina un estilo silábico, repitiéndose los saltos de 7ª y 8ª en la zona que sirve de transición hacia la repetición de A. Tras la región A', el número concluye con una fermata, en la que la voz llega al Si bemol en el acorde de la dominante cadencial, para descender mediante las notas del arpeggio de dominante, cada una de las cuales es ornamentada a distancia de semitono inferior, hasta un Mi bemol, de donde, a través de una escala cuyas últimas notas están escritas en valores más largos, asciende hasta el La bemol agudo. El aria concluye con tres compases a modo de coda. La tonalidad es la misma en toda la pieza, salvo el cambio de modo, pues no hay acción dramática, sino sólo la expresión del sentimiento de amor del protagonista.

Tras nuevas escenas dialogadas, donde la intriga se complica, llegamos a la escena VI, número 4, donde estalla un dúo entre los enamorados (Enrique e Inés), que según Cotarelo, fue "una de las piezas que más agradaron es el extenso dúo de tiple y tenor, que no decae un punto, a pesar del cambio de ritmo y de aire"<sup>95</sup>.

El dúo comienza con estrofas de versos heptasílabos (más propios de la poesía francesa o italiana que de la castellana), que riman en asonante en los versos pares y dejan libres los impares:

*¿A quién de la morada  
de Inés saliendo vi?  
¿Por qué se oculta el rostro?  
¿Qué pasa, oh Dios, en mí?*

---

<sup>95</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 251.

*Los celos me atormentan  
su llama siento aquí  
sin duda mis temores  
llegáronse a cumplir.  
[...]*

Tras estas primeras estrofas, aparecen versos decasílabos, que mantienen la misma rima, pero que rompen el ritmo métrico:

*Una aurora, mi bien, y otra aurora  
Mi mensaje de amor te envié,  
Y una aurora también y otra, en vano  
tu respuesta anhelante esperé [..]*

El dúo termina con la misma métrica con la que comenzaba, manifestando así una forma métrica ABA. Como es típico en los dúos entre soprano y tenor, con similar registro melódico, la organización de la pieza incluye la repetición de un pasaje cantado primero por uno y más adelante por el otro de los protagonistas. El dúo es poliseccional. Comienza en Sol mayor y 4/4, con una breve introducción orquestal de sólo 2 compases, que se limita a mostrar el marco tonal. El pasaje es cantado primero por Enrique, y a continuación por Inés. El violín realiza pasajes escalísticos en semicorcheas, que a partir del c. 19, tras la repetición del pasaje, se convierten en diseños de silencio y tres semicorcheas, sobre un cambio de posición en sentido ascendente de cada acorde que es floreado, con lo cual, el efecto que se produce es el de agitación, casi recordando la idea del *agitato* heredado del *Sturm und drang* del área germana. Ello coincide con el momento en que los protagonistas, cuyas relaciones aún no están claras, se dan cuenta cada uno de la presencia del otro.

Tras una breve transición orquestal, en el c. 32 comienza una pequeña aria de Inés, primero en Mi bemol menor y 3/4, que a partir del c. 52 pasa al modo mayor. El oscurecimiento tonal obedece a la relación con el texto, que en ese momento refiere la indiferencia aparente que Enrique muestra hacia Inés. El estilo es el de una melodía belcantista donizzettiana, con un ámbito amplio, de undécima. En el *Andante moderato* que comienza en el c. 52, ambos personajes cantan a dúo, repitiendo Enrique la melodía cantada por Inés, en la que destacamos la llegada a un clímax melódico sobre un sol, del que se sale a través de un movimiento



cromático descendente armonizado mediante una cascada de quintas. A partir del c. 68, ambos solistas cantan a la vez una melodía que modula brevemente a Sol bemol mayor, que es ubicada en la voz de soprano, realizando el tenor un relleno en el que predominan los intervalos a distancia de 3ª y 6ª. Ambas líneas melódicas son dobladas por la madera. En el c. 90 se incrementa la velocidad, repitiéndose la sección comprendida entre los cc. 90 y 97, tras la que encontramos un *pp* súbito, con objeto de favorecer la comprensión del texto, que en ese momento hace referencia a los celos de los enamorados. Se elige la alternancia entre las frases de los solistas, a modo de reproches continuados, que son realizados sobre repeticiones de corcheas, casi como si se tratase de un parlato. Por fin, tras 6 compases en los que la orquesta realiza una pedal sobre Fa, con objeto de aumentar la tensión, llegamos a la tonalidad de Si bemol mayor, sobre la que discurrirá la parte final del dúo.

De nuevo se recurre a presentar el material primero por un solista, esta vez la soprano, después por el tenor, y a continuación por ambos a la vez. El movimiento armónico se desplaza al área de la mediantes, lo cual es una constante en este número. Destacamos la presencia de pasajes en los que hay un ascenso, a modo de progresión, sobre un movimiento en el que predomina el cromatismo. Ese pasaje, a su vez, es secuenciado, conduciendo al área del relativo menor, región sobre la que se realizan giros melódicos de segunda aumentada, aprovechando la interválica del tetracordo superior de la escala menor armónica, que coinciden con la palabra "lágrimas". Se repite de nuevo la secuencia cromática ascendente, tras la cual, en el momento de la reconciliación entre los solistas, hay un nuevo incremento del tempo, que corresponde a la coda conclusiva. Vemos que el movimiento armónico global ha sido sol-mi bemol-fa-si bemol, esto es, un desarrollo amplio de la estructura cadencial perfecta VI-IV-V-I. En este momento ya están claramente dibujados los personajes protagonistas, y el público ya puede intuir cuál ha de ser el desenlace de la obra. Es, pues, el momento de comenzar los enredos argumentales.

Tras el clímax dramático final del dúo de los amantes, en el que Inés y Enrique se funden en un beso, aparece un nuevo cambio de escena con la aparición de Don Gil, padre de Inés, y músico de la corte, y los encuentra abrazados; la escena reproduce una situación de sorpresa que se presta a un brillante tratamiento musical. El número que compone Gaztambide (nº

5) es un terceto entre los tres personajes: Don Gil, Enrique e Inés, en el que continúa la relación texto-música, empleándose un elemento musical diferente para cada acontecimiento de la acción. El número se inicia en Mi bemol mayor y 4/4, con la declaración de amor de los jóvenes, quienes cantan un pasaje dialogado en valores breves, con acompañamiento contrapuntístico en semicorcheas en los violines. En el momento en que se declaran y van a besarse, aparece en escena D. Gil, el padre de Inés, lo cual es subrayado musicalmente a través de una cadencia rota y de la ruptura del ritmo del canto. Viene a continuación un *Andante*, que se inicia en el c. 25, en el que D. Gil retoma la técnica del recitado sin apenas movimiento melódico, pero con un diseño rítmico ostinato. El texto refiere cómo Inés no había querido quedarse en la fiesta, diciendo que se iba para casa:

*Papá, me siento mala,  
no quiero fiestas ya, ¡ay! no,  
que en casa quietecita  
estoy mucho mejor, mejor,  
que en casa quietecita  
estoy mucho mejor...  
¡Bien! ¡bien!*

Y el allegro que se inicia en el c. 41 sirve para demostrar la irritación del padre que sorprende a su hija en esa situación. La melodía se mueve predominantemente por grados conjuntos, y apenas hay más movimiento armónico que el de la estructura cadencial. Aquí, con el fin de representar la furia de D. Gil, Gaztambide opta por repetir las frases y después la sección en su totalidad. Un breve interludio orquestal conduce a Sol, comenzando en el c. 108 un *Andante* en Do mayor, en el que primero Inés y después Enrique hacen sus alegaciones, pidiendo a D. Gil que les deje casarse, amenazando Enrique con suicidarse en caso contrario. Como es típico en los concertantes italianos, al cantar a la vez los tres personajes, cada uno repite su texto, con lo que la inteligibilidad del pasaje sería nula si no se hubiera presentado cada frase previamente por separado. La sección se completa con un consecuente, en el que tampoco hay discursar dramático, sino que se repiten frases similares a las anteriores. En el c. 153 se inicia una nueva sección, *Allegro agitato*, en

2/4 y La menor, de nuevo organizada sobre la repetición de las frases. Se retoma la idea de *agitato* a través de los pasajes rápidos de dos semicorcheas y corchea que realiza el violín mientras Inés pide a su padre que los deje casarse. La tensión llega al máximo cuando éste dice "no les doy el sí... ni tampoco el no", que coincide con el clímax del movimiento ascendente por semitonos hasta la dominante, que es la nota más aguda que canta D. Gil en el pasaje. En el momento en que al fin D. Gil consiente el enlace, suena el clarín dentro del escenario, al que se asocia el timbal y los instrumentos de metal, produciéndose al fin la última sección del número, una *marcha* en la tonalidad homónima mayor, sobre la que cantan los tres protagonistas, que indica que Enrique debe regresar a su regimiento. La forma es ternaria, sin ningún tipo de complicaciones armónicas, pues es conveniente que el número finalice ya.

Desde el final de este terceto (escena VIII), no aparece ningún número musical hasta la escena XV, en que aparece la célebre Romanza de la protagonista, que según el mismo autor "es un tesoro, de melodía dulce y agradable, que el sonido del oboe y el trémolo de los instrumentos de cuerda realzan y completan"<sup>96</sup>. Se trata de encontrar el momento dramático donde podamos insertar un aria o una romanza sin romper la coherencia de la obra. Don Cleto va a pagar a D. Gil el dinero que le debe y va a conducirlos a él y a su hija a Palacio, donde se celebrará la boda con Enrique (su rival frente a la Marquesa de San Juan), y para avisar de ello al joven soldado, Inés escribe un mensaje que envía mediante su paloma mensajera, provocando así una expansión lírica donde se integra la Romanza, cuyo texto es cantado a la paloma. Musicalmente, no es de lo mejor de la obra, pues la línea melódica no llega a la expresividad anterior, y el movimiento armónico es casi nulo, cayendo en la reiteración de la fórmula cadencial perfecta. La orquesta prescinde del metal y la percusión, incorporando el arpa. El número consta de dos secciones, la primera en 4/4, de 30 compases, en la que la melodía es anticipada por la flauta y acompañada por un trémolo de la cuerda, apareciendo saltos melódicos de 7ª y 8ª en relación con la palabra "vuela", y la segunda en 3/8, cuya parte central se repite, sin ningún tipo de

---

<sup>96</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 251.

complicación melódica ni armónica ni formal. Al igual que ocurrió en la romanza del tenor, no hay cambios de tonalidad.

El nudo de la obra está concluído cuando Don Juan dispara sobre la paloma mensajera creyendo haberla matado, y a la vez los aldeanos viene a despedir al músico, que ha ascendido de escala social y se va de la aldea. Este cuadro de despedida provoca de nuevo el pretexto para otro coro, que según Cotarelo "es lo mejor del acto por lo conmovedor de sus notas, y alcanza verdadera grandeza en el momento en que el coro y la orquesta, *en crescendo*, llegan a la última frase"<sup>97</sup>. Musicalmente, el número se inicia con el coro que llama a D. Gil, con la orquesta subrayando la tensión mediante el acorde de séptima disminuída sobre el sol sostenido, sensible momentánea de la dominante La. En el c. 13 se modula de re menor a la tonalidad homónima mayor, para en una especie de marcha realizar un diálogo entre el coro y D. Cleto, a quien preguntan por D. Gil. La armonía es triádica, sin modulaciones, como corresponde al ritmo de marcha. La conclusión de la sección se produce sobre un pasaje en el que se escucha la nota re cantada sucesivamente por D. Cleto, tenores y bajos, acompañados por la madera, con el fin de disminuir la tensión acumulada en el crescendo y fortísimo inmediatamente anteriores. Tras ello, se inicia en el c. 46 la tercera y última sección del número, escrita en 6/8 y Sol mayor, con lo que de nuevo la región actúa como punto de llegada de la tensión acumulada en el pasaje anterior, escrito sobre lo que sería la dominante de este área tonal. Esta sección final consta de un pasaje a modo de aria de D. Cleto, sin complicaciones melódicas, con un ámbito de apenas una séptima y con predominio del movimiento por grados conjuntos, salvo en los saltos V-I. Se realizan frases simétricas, de cuatro y ocho compases, con pequeñas flexiones a las áreas de III, II, IV y V, que resuelven siempre dentro de la estructura de la cadencia perfecta. Ello es lógico, pues el personaje era interpretado por un actor. Al final de la sección entra el coro, que canta con el solista un pasaje totalmente homorrítmico, levemente apoyado por cuerdas y maderas, que se repite, concluyendo el número con una pequeña coda orquestal.

El cierre del acto I se produce con otro concertante, el número 8, en el que interviene toda la orquesta, Inés, D. Gil y el coro. Consta de 57

---

<sup>97</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 252.

compases escritos en Mi bemol mayor, sin cambios de tempo, compás ni tonalidad. Su misión es la mera conclusión del acto. Por ello no es necesario crear escenas de lirismo o dramatismo, ya que el texto es la despedida de D. Gil e Inés de los valles del pueblo, siendo el coro de campesinos el encargado de despedirlos. El procedimiento es el mismo empleado anteriormente: melodía expuesta por el barítono, recogida por la soprano, y retomada por el coro. La expresividad se consigue con la repetición de las frases, totalmente simétricas, y con la imitación a distancia de compás entre la melodía de Inés y D. Gil, esta última reforzada por el coro, que se produce a partir del c. 23.

El acto tiene forma cerrada y muy bien estructurada; excluyendo la introducción instrumental, ya que debe ser considerada como un ente aparte del conjunto dramático de la obra, la forma del primer acto sería:

#### **CORO**

Aria de Don Gil (bajo)

Aria de Enrique (tenor)

Dúo de Inés y Enrique (soprano y tenor)

Terceto de Inés, Don Gil y Enrique (soprano, tenor y bajo)

Romanza de Inés (soprano)

#### **CORO**

Observando esta forma global, podemos sacar las siguientes conclusiones:

El Coro actúa como elemento de apertura y cierre musical del acto, al igual que en numerosos ejemplos de ópera cómica italiana.

Su función es de espectador externo a la acción, pudiendo eliminar los números corales sin estropear la trama dramática de la obra.

Los números corales están motivados por un interés únicamente musical, y en ningún momento por necesidades dramáticas, y responden a la moda del teatro lírico, de integrar tramas cortesanas en ambientes populares (véase posteriormente el caso de *Jugar con fuego*)

Los tres personajes centrales de la trama están caracterizados desde el comienzo.

Las voces elegidas para ellos son las prototípicas del lenguaje teatral universal: soprano y tenor (pareja central), y bajo.

Los números de conjunto (el dúo y el terceto) se realizan entre estos personajes principales, y contribuyen a su caracterización dramática.

El segundo acto de la obra nos traslada ya a la corte, y más exactamente a los jardines del Palacio de Aranjuez. Comienza el acto con un número coral entre los Guardias de Corps (n.º 9), al que sigue otro coro de Meninas y Guardias de Corps (n.º 10)<sup>98</sup>, en el que Enrique e Inés se cruzan palabras desagradables, y parece perdida su causa amorosa.

En la Introducción del n.º 9, también multiseccional, la dirección del movimiento armónico, dentro del ciclo de quintas, es evidente: la primera sección (cc. 1-104) está escrita en Re mayor, la segunda (cc. 105-155), en Sol mayor, y la tercera (desde el c. 156), en Do mayor, aunque se repite después la segunda, en Sol mayor, a la que se añade una coda. La Introducción refleja el ambiente militar donde discurre la acción, por lo que el coro es sólo masculino. En la sección inicial, la partida de cartas de los soldados, el comienzo es sólo instrumental, realizando los violines, flautín y flauta un motivo recurrente de mordente, cuatro semicorcheas y corchea, mientras el resto de la orquesta repite, a modo de ostinato, un ritmo de corchea, silencio y corchea. Sólo hay pequeñas flexiones a VI, o IV menor. A partir del c. 39 se condensa el motivo de los violines, anticipándose el segundo mordente de la frase desde el comienzo del compás segundo a la corchea final del primer compás, que es compensado colocando en el tercer compás una negra con puntillo, y en el cuarto, una corchea y silencios. Ello coincide con las primeras frases recitadas de los soldados. Tras repetirse los 16 compases últimos, comienza el canto en el c. 59, sobre esquemas anfíbracos de gran sencillez, que buscan una

---

<sup>98</sup> Este número tiene gran relación con el número 6 de *Jugar con fuego* (primero del segundo acto) en el que también se recrea un baile cortesano.

melodía en la que aparecen saltos de 4ª ascendente o 5ª descendente, en relación con estructuras tipo V-I. Al mismo tiempo, el violín se mueve en semicorcheas y corcheas sobre cambios de posición acordales, completados por arpeggios en la flauta en el último compás de cada grupo de cuatro. Tras una flexión a Do mayor, en los compases 63 a 75, la armonía realiza un acorde de séptima disminuía sobre la nota do sostenido para, a través de un Re y un mi bemol, desplazarse por un momento a la región napolitana, La bemol, de la que sale a través de un descenso hacia el Sol, floreado cromáticamente hacia abajo. Este dibujo se secuencia en los cuatro compases siguientes, llegando a la dominante, desde la cual se hace oír el acorde de tónica, finalizando la sección con la fórmula cadencial perfecta. Sin embargo, ese Re es convertido en los cuatro últimos compases, mediante la adición de un Do, en acorde de séptima de dominante de Sol mayor, tonalidad de la segunda sección.

El tempo pasa a ser un *Allegro moderato*, en 2/4, y la sección es, en realidad, una pequeña aria cantada por el capitán de la compañía. La melodía se organiza en grupos rítmicos de corchea con puntillo y semicorchea, agrupados en semifrases simétricas de cuatro compases, con pequeñas modulaciones a las áreas de mediantes y dominante. La segunda frase del pasaje se construye sobre un ascenso melódico elaborado sobre la arpegiación del acorde de V, acompañado mediante un ascenso cromático en los bajos desde dominante hasta el segundo grado, la primera vez, y hasta la sensible, que regresa a la dominante, en la repetición de la semifrase. A continuación, como cierre del aria, se repite la primera de las frases musicales. La línea melódica es reforzada por el fagot y, esporádicamente, por el violín primero, mientras que flautín y flauta realizan cada dos compases un giro ascendente por grados conjuntos desde la fundamental de cada acorde hasta su quinta. La sección finaliza con la repetición del esquema de la progresión cromática ascendente, ahora a cargo del coro. Viene a continuación un *Moderato*, escrito en 6/8 en Do mayor, con ritmo de vals, que es la segunda parte del aria del capitán, también estructurada sobre una pequeña forma ternaria, A-B-A', siendo ahora el violín quien complementa la melodía con pequeñas figuras ornamentales en grupos de corcheas. Este pasaje relaja la tensión proporcionada por la repetición de las frases musicales de la sección anterior, que primero había cantado el solista y después el coro. Es por ello por lo que hay una plagalización armónica. El número finaliza con la

repetición del coro de soldados de la segunda sección, a la que sucede una pequeña coda de siete compases.

Parece que las piezas que más gustaron del acto segundo, según los comentarios de Cotarelo y Mori fueron "el coro de guardias y meninas; el dúo de los dos bajos y el concertante y coro de la maldición, que canta primero el padre sólo; luego el tenor y el coro, que repiten igual motivo, y después la orquesta mientras que el coro cambia y ejecuta un contramotivo. Esta pieza es un alarde que al autor hace de sus grandes cualidades de armonista"<sup>99</sup>.

El número 10, escena y coro de meninas y guardias, presenta cuatro pequeñas secciones, caracterizadas por el cambio de modo dentro de la tonalidad global de Mi. El coro participa en el número con dos funciones: por un lado, se dirige al público, indicando en la sección primera la llegada de D. Cleto y en la segunda, la desfachatez de éste al engañar a la joven; por otro lado, en la parte final de la segunda sección y en la cuarta, invita a participar en el baile, dirigiéndose a la propia acción escénica. Los violines realizan un ostinato basado en una síncopa: corchea-negratresillo de semicorcheas-dos corcheas, que se inicia con anacrusa de corchea. Rítmicamente, el diseño recuerda la polonesa o polaca de salón, que tanto vigor tenía en ese momento. Melódicamente, la estructura es la de una melodía de ópera romántica italiana. El coro se mueve sobre esquemas isorrítmicos, y las intervenciones de D. Cleto e Inés retoman la técnica del semiparlato, con una melodía casi sin movimiento al comienzo (sí-do, do-la-sí), que a continuación incorpora una línea con saltos de 4ª, 5ª y 8ª en el personaje de D. Cleto, que actúa como bajo armónico desde esta perspectiva. La intervención de Inés, sobre monosílabos o palabras cortas, sigue sin esbozar apenas una línea melódica definida, empleándose esta técnica para representar su confusión. Mientras, el protagonismo melódico recae en los violines. Será en la tercera sección, en el dúo en menor entre los jóvenes, que se inicia en el c. 74, donde se retome una melodía clara, balanceada, de mayor interés, aportado por el acorde napolitano del c. 77 previo a la dominante del c. 78. Tras un pasaje en el que el diálogo revela la duda que experimentan los protagonistas,

---

<sup>99</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 252.



asistimos a una parada rítmica en la melodía de Inés, c. 90-91, sobre la palabra "Enrique", mientras la orquesta continúa con su ritmo fijo. Sería un reflejo de lo que antes hemos llamado "parlato orquestal" en el sentido en que será utilizado posteriormente por Offenbach. El coro interviene a continuación, sin que quede resuelto el malentendido, concluyendo el número con una breve coda orquestal, en la que se disminuye el clima de tensión a través del *diminuendo* y la intervención de cada vez menos instrumentos.

El dúo que sigue tuvo también buena fortuna la noche de su estreno. Es un dúo cómico entre las dos voces graves de la obra (Don Gil y Don Cleto), en el que se trata de urdir un engaño para que Don Gil, el músico recién llegado a la corte, pueda hacerse pasar por el Conde de Mérida (que en realidad es Don Juan). Musicalmente el dúo aparece tras un gran número de escenas sin música, (de la escena II a la escena IX), y de nuevo la trama actúa como pretexto de un número musical, que, sin embargo, queda bien integrado dentro de la macroforma de la obra.

Puesto que la escena ocurre al comienzo de un baile, Gaztambide recurre al uso de bailes de salón populares a mediados del siglo XIX, aunque no son especificados en la partitura, salvo la polka. La primera sección se articula sobre un ritmo cuaternario en el que predomina la figuración negra con puntillo y dos semicorcheas, que es interpretada por violines, violoncellos y flautas, y que emplea pasajes similares a algunos de *La traviata*, ópera que sería estrenada cuatro años más tarde. Con ello, vemos que el lenguaje musical de Gaztambide se movía perfectamente dentro de las líneas estilísticas comunes en el contexto europeo. Comienza D. Cleto en un ritmo casi parlato, en el que predominan las corcheas, contestando D. Gil desde la anacrusa del c. 13 al 14 en un esquema mucho más reposado, contrastante respecto al de D. Cleto -el contraste es imprescindible para poder superponer ambos motivos, cuando se trata de voces con registros análogos-, y que recuerda las síncopas que habían aparecido en el movimiento anterior, aunque ahora se asemeja a un ritmo de chotis. Hay una pequeña flexión al área de la mediante -elemento constante en la armonía de Gaztambide-, produciéndose a partir del c. 27 la suma de las intervenciones de ambos personajes, repitiendo, como es habitual en estos casos, cada uno su propia línea melódica y su texto, finalizando con la reiteración de la estructura cadencial. Se recurre al

otro recurso del lenguaje armónico del compositor: la región de Si bemol sobre la que había discurrido la sección es convertida ahora en dominante que conduce a la segunda sección del número, escrita -al igual que el resto del número- en Mi bemol mayor. No obstante, existe cierta incertidumbre armónica al no consolidarse la nueva tonalidad, pues la sección terminará en el área de dominante. Con ello se consigue afianzar más el Si bemol de la sección siguiente. El ritmo es el de un vals lento, predominando en la melodía de D. Cleto un esquema rítmico negra con puntillo-corchea-corchea con puntillo-semicorchea. Tras pequeñas flexiones a sol menor, si bemol mayor y re menor, la sección concluye sobre si bemol mayor, enlazando directamente con el *Allegro*, en el que el ritmo de vals se hace más claro. D. Gil canta ahora un pasaje sobre un esquema negra con puntillo más tres corcheas que resuelve en corchea con puntillo, semicorchea y negra con puntillo. Con ello se aporta coherencia a la presencia del personaje, pues ese motivo era el mismo que habíamos encontrado en el número anterior. Además, se recuerda el texto "taratí ta ti ta ti", de carácter burlón. El área central de la sección se repite. Por fin, en el c. 111 se inicia un tiempo de polka, en mi bemol mayor, construido sobre el esquema típico de esta danza de salón, utilizado para el diálogo entre los protagonistas del número, predominando un pasaje más lírico en la escritura de D. Cleto y más irónico en la de D. Gil, cuya melodía son corcheas con repeticiones frecuentes de notas y saltos de cuarta ascendente tipo dominante-tónica. Tras la finalización del número y un breve diálogo, D. Gil grita: "miserable", tocando la orquesta cuatro compases a modo de transición, que preparan el comienzo del número siguiente.

El número siguiente (nº 12) explota en el momento de sufrimiento de la Marquesa, a modo de simple cantinela. Dicho número ha sido descrito por Cotarelo, pero no se ha conservado en la partitura manuscrita del Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores que hemos utilizado para nuestro análisis.

La intriga continúa, preveyéndose un fatal desenlace, y en el momento en el que se descubre a Don Cleto con Inés embcizados bajo unos dominós negros, comienza el magistral concertante (nº 13 entre Don Gil, Enrique, Inés, el Teniente y coro), que se adelanta seis años al que escribiría

Barbieri para *Jugar con fuego* (nº 8, Final del Segundo Acto). Interviene toda la plantilla orquestal, arpa incluida, y el copista ha tenido que reproducir las partes de fagotes, trombones, fígle y timbales al final de la partitura, siendo éste uno de los pocos casos en que hemos encontrado esta escritura en las partituras del Archivo. El número consta de 95 compases, escritos en la tonalidad de Mi mayor, y, al igual que en el concertante del primer acto, nº 8, no hay poliseccionalidad ni modulaciones, pues no es necesario el contraste entre escenas. Una pequeña aria de D. Gil, en estilo belcantista, con ornamentación precadencial, emplea saltos de sexta y séptima, casi siempre en sentido ascendente, partiendo de la quinta del acorde de tónica. A partir del c. 21 intervienen los cuatro solistas, duplicando texto y música Inés y Enrique, por un lado, y el Teniente y D. Gil por otro. Las escalas cromáticas ascendentes en semicorcheas cada dos compases del violín son replicadas en sentido descendente por el violoncello. El esquema armónico se basa en la cadencia perfecta. En el c. 40 se suma el coro, modulando al relativo menor, y a partir del c. 56, tras una semicadencia sobre la dominante de do sostenido, hay una pequeña interrupción del ritmo, al dejar durante dos compases solo al coro, acompañado por la cuerda, realizándose en el c. 58 una transición de un compás, en violín y violoncello, para intervenir coro y personajes realizando una pequeña imitación entre los bloques, apoyada por los cornetines, que doblan a los cantantes que entran en el c. 59, y por flauta y clarinete, que doblan a quienes comienzan en el c. 60. El número concluye eliminando las imitaciones, quedando todos los cantantes en una estructura casi homorrítmica.

Todo está perdido y la tensión emocional es fuerte, de ahí la necesidad de recurrir a sucesivos números musicales: el concertante es seguido de la Romanza de la tiple, y el coro final en tres escenas sucesivas. "La plegaria de la tiple sostenida por el clarinete y con rápidos toques de los instrumentos de cuerda, es muy adecuada a la situación del personaje, y mucho más cuando al final vuelven algunas frases de la *romanza de la paloma* del primer acto. Esta pieza causó mucho efecto entre los inteligentes"<sup>100</sup>. La romanza del segundo acto es bipartita: aria seguida de cavatina. El aria juega con la ambigüedad entre Re bemol

---

<sup>100</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 252.

mayor y si bemol menor, iniciándose la introducción orquestal con una serie de sextas en la madera, reforzada por la trompa. La primera semifrase concluye en fa, dominante de si bemol menor, y la segunda, repetición mínimamente modificada de la primera, en re bemol, tónica del área mayor. Gaztambide recurre a construir la melodía de Inés sobre frases de ocho compases que, a diferencia de la organización perfectamente simétrica que habíamos encontrado hasta ahora, están organizados en 3+3+2. La melodía no presenta requerimientos técnicos específicos, pues se mueve en un ámbito restringido de una sexta. A partir del c. 29 se inicia una segunda frase, ahora en si bemol menor, con grupos de cuatro compases y saltos melódicos mayores, desde fa grave (V de si bemol) hasta re bemol o fa, siempre con cambios de disposición del acorde. El único elemento virtuosístico es la pequeña fermata escrita en el c. 40, antes del cambio de tempo, que finaliza la intervención de Inés. En el c. 41 comienza una coda orquestal, que acelera un poco el movimiento y define la tonalidad hacia Si bemol mayor. Con ello, Gaztambide cierra el número en modo mayor, vinculado entonces como ahora a la idea de esperanza, para describir que la oración iba a ser atendida, preludiando el final favorable de la obra.

El número 15, final de la obra, es un coro, donde se celebra el final feliz. Como corresponde a un número con gran cantidad de eventos escénicos, la estructura es poliseccional, si bien aquí se prefiere no cambiar de tonalidad, salvo en la cuarta sección (cc. 41 a 48), en la que se modula al área de la mediante -recurso típico del compositor- aquí descendida un semitono, pues todo el número gira sobre un único *afecto*: la alegría. La otra razón, que hemos apuntado anteriormente, es que la presencia de todo el elemento vocal, entre el que había actores, condiciona la tesitura a emplear y, ante la necesidad tonal de colocar en las voces agudas los giros sensible-tónica, opta por trabajar sólo en el área de Si bemol, que además es cómoda de afinar para los instrumentos de viento. El número se inicia con un *Allegretto* en el que canta D. Gil con acompañamiento de fagot, su instrumento, que debe llevar en escena. El fagot introduce una frase de 10 compases, organizados en forma de antecedente más consecuente más una coda de un compás y una nota. El pasaje cuida la complementariedad rítmica entre el instrumento y el cantante, pues salvo en dos notas, la última del c. 15 y la primera del 16,

en todo el resto del número alternan los dos protagonistas, como si D. Gil tocara realmente, y completan un ritmo muy alegre y dinámico basado en duraciones de corcheas. Tras la canción, el coro, acompañado por la orquesta, canta un vítor a la alegría y al fagotista. Viene ahora el Allegro molto, que se inicia en el c. 32, en el que Inés canta su alegría ante el final favorable, con una breve fermata ahora totalmente diferente en su planteamiento a la del final de la plegaria, pues realiza un ascenso de séptima por grados conjuntos, hasta un si bemol agudo. Continúa cantando, en Re bemol Mayor, su amor por Enrique, retornando a la tonalidad principal a través de ascender un semitono la dominante del área, la bemol, que pasa a ser la natural, tercera del acorde de dominante de Si bemol. Canta ahora Inés un pasaje virtuosístico, el más belcantista de todo el personaje, que recuerda la cabaletta que sigue a la cavatina -que sería el pasaje anterior- en la ópera italiana, entrando a continuación el coro, que acompaña a la solista en la repetición de este último pasaje, finalizando la obra con un gran tutti sobre estructuras V-I-V-I-I-I-I-I, típicas de toda la producción lírica.

En este segundo acto, los números solistas se han abandonado, exceptuando la Romanza de la protagonista -nº 14- y la pequeña cantinela de la Marquesa -nº 12-, y han aparecido más números corales (el nº 9, el nº 10, y el nº 15), y dos concertantes: el dúo entre los dos bajos (nº 11), y el concertante central (nº 13). De todos los números, el más conseguido dramáticamente es el concertante, sentando un precedente no existente hasta ahora en nuestro teatro lírico y ofreciéndole así por este vía de la integración de más números corales y concertantes, una nueva vía de desarrollo. Esta obra se adelanta 6 o 7 años a los avances generales del género, en consonancia con el resto del arte lírico europeo, que se harán absolutamente ciertos en nuestro país con *Jugar con fuego* de Barbieri, estrenada en 1851 como veremos. A modo de pequeña valoración, destacamos la poliseccionalidad, tan frecuente en la mayoría de los números, y dos elementos armónicos distintivos de esta obra de Gaztambide: la flexión hacia el área de la mediana, y la conversión de funciones armónicas, que hace que la tónica de una región se convierta en dominante de la siguiente. Como ya indicamos, la introducción de cantantes profesionales supuso el cambio fundamental en la historia y evolución del género lírico español.

## 6.2. GLORIA Y PELUCA

La partitura de esta obra que hemos utilizado para su estudio se encuentra en el Archivo histórico de partituras de la *Sociedad General de Autores de España*<sup>101</sup>. Su forma dramática es la siguiente:

<b>1º. Introducción y coro inicial</b>		
Allegro strepitoso:		
compases 1-53	6/8	Do M
compases 54-84	6/8	Do M
compases 85-174	6/8	Do M
<b>2º. Aria del peluquero, acompañado por el Coro</b>		
Maestoso:		
compases 1-5	3/4	Sib M
Allegro:		
compases 6-33	3/4	Sib M
Andante:		
compases 34-49	6/8	Sib M
Allegro:		
compases 50-88	6/8	Sib M
Animato:		
compases 89-208	6/8	Sib M
<b>3º. Seguidillas cantadas por María y Marcelo</b> <sup>102</sup>		
Allegretto gracioso:		

<sup>101</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*

<sup>102</sup> Estas seguidillas "dieron las premisas del estilo y las inclinaciones naturales del maestro español, cuya gracia retozona y chispeante ingenio habían de brillar en nuestro teatro por espacio de tantos años y gozar de tan grande como merecido favor." Peña y Goñi, *op. cit.*, p. 415.

compases 1-141	3/8	Fa M
<b>4°. Dúo de los amantes</b>		
Allegro moderato:		
compases 1-53	4/4	Re M
Allegro con brío:		
compases 54-191	3/8	Re M
Primo tempo:		
compases 192-241	3/8	Re M
Piu mosso:		
compases 242-255	3/8	Re M
<b>5°. Canción de María y coro de oficiales</b>		
Allegro moderato:		
compases 1-63	4/4	Re M
Allegro:		
compases 64-171	2/4	Re M
<b>6°. Terceto</b> (solamente cantado por Salas, en el fingía tres voces, una incluso de mujer)		
Allegro:		
compases 1-59	4/4	Fa M
<b>7°. Coro general y solistas (tutti).</b>		
Allegro:		
compases 1-57	4/4	Mib M
Andante:		
compases 58-85	5/8	Mib M
Allegro moderato:		
compases 86-103	5/8	Mib M
Tiempo de Vals:		
compases 104-163	3/8	Mib M
Poco piu mosso:		

compases 164-190	3/8	Mib M
Primo tempo:		
compases 191-233	3/8	Mib M
Piu mosso:		
compases 234-250	3/8	Mib M

La obra comienza con un prelude corto, a modo de introducción, en el que se observa ya la maestría de Barbieri para crear una página instrumental. Es una pequeña pieza *-Allegro strepitoso-*, escrita en 6/8, compás favorito del lenguaje de la ópera italiana contemporánea, y que ofrece un interesante juego de cromatismos y pequeñas transiciones tonales. La introducción cuenta con una segunda parte en la que se integra el coro y en la que se repite exactamente la música de la primera parte. El coro representa a un grupo de peluqueros que trabaja en la peluquería con Marcelo, y que reclama que hay que concluir una peluca. Es la primera vez que encontramos una relación tan fuerte entre la altura melódica y las sílabas átonas y tónicas de los versos (véase en la partitura la exclamación "¡Esta peluca!" para observar cómo se utilizan incluso saltos de octava para expresar mejor la exclamación, a lo que el autor añade la indicación: "Gritando"). La melodía resulta excesivamente simple y sin vida si la separamos del texto que se está declamando, que es el que le da carácter propio. En este número aparece por primera vez también en nuestro género lírico la función orquestal independiente del trabajo vocal, en este caso coral. La orquesta manifiesta una independencia armónica que no había aparecido hasta ahora, ya que mientras los tenores y bajos declaman sobre una cuerda de recitado, los instrumentos realizan movimientos cromáticos de ascenso melódico, que reclaman la atención del oyente; Barbieri está creando una textura equiparable a la creada por Gounod en la ópera francesa, cuando en algunos momentos dramáticos la orquesta adquiere un papel expresivo en detrimento del intérprete. En este caso Barbieri ha incluido al coro dentro de la introducción instrumental, pero no está construyendo un número coral como tal. En *El Herald* se comentaba lo siguiente sobre la introducción: "La zarzuela empieza con una introducción de orquesta llena de viveza, buen corte y bonita



instrumentación, a la cual sigue un coro de hombres de buen estilo"<sup>103</sup>. Según nuestro punto de vista, se trataría de una simple introducción orquestal, en la que se ha integrado un coro de hombres y el personaje de Marcelo. En cuanto al lenguaje tonal, es necesario afirmar que nos traslada de lleno al lenguaje italiano de ópera bufa napolitana, con sus saltos armónicos y sus melodías simples de claros diseños tonales, y con una utilización del cromatismo que pertenece al lenguaje de ópera cómica.

Tras la introducción aparece el aria inicial de Marcelo, acompañada por el coro.

<i>Maestoso:</i>		
compases 1-5	3/4	Sib M
<i>Allegro:</i>		
compases 6-33	3/4	Sib M
<i>Andante:</i>		
compases 34-49	6/8	Sib M
<i>Allegro:</i>		
compases 50-88	6/8	Sib M
<i>Animato:</i>		
compases 89-208	6/8	Sib M

En *El Herald* se comentaba sobre este número: "En seguida viene el aria del peluquero, género medio bufo, medio sentimental, que termina con un *allegro* del gusto italiano. Esta escena está felizmente combinada: empieza por una llamada "guerra de trompetas", muy propia del asunto, que se refiere a un rey de los estados berberiscos, dialogado en seguida entre diferentes instrumentos: bajos, clarinetes y octavín, todo mezclado con redobles de timbales, que oportunamente traídos producen muy agradable efecto. El *andante* sentimentalmente bufo, en que el violoncello corresponde también con su voz, causa un efecto patético; esta escena termina con un coro de hombres"<sup>104</sup>. El número comienza con una descarga de tensión que es manifestada por un acorde de séptima

---

<sup>103</sup> *El Herald*, 3-IV-1850.

<sup>104</sup> *El Herald*, 3-IV-1850.

disminuida sobre la dominante de la tónica menor (el tercer grado menor), sobre el que Barbieri dibuja arpeggios descendentes de la cuerda durante seis compases. Tras este comienzo patético, regresamos al ambiente bufo con el que comienza el recitado de Marcelo:

*Empieza el Rey de Marruecos*

*recitando en si bemol:*

*"que me traigan los esclavos*

*un redoble de tambor,*

*y les corten la cabeza*

*-el violoncello y fagot-*

*que me traigan*

*-el oboe y los clarines-*

*los esclavos*

*-el trombón y los timbales-*

*y les corten*

*-el flautín y las violas-*

*la cabeza"*

*-ya va la orquesta*

*reforzando con vigor*

*concluyendo todos juntos*

*para hacer un calderón-.*

La maestría que demuestra el autor en este número es increíble: mezcla, a la manera de escena dramática, el recitado con los fragmentos más cantábiles y las cadencias propias de los finales de aria italiana (véase el compás 19, donde Marcelo tiene que entonar un descenso melódico a la manera de las cadencias belcantísticas de Donizetti o incluso Rossini). Las dificultades del trabajo vocal se mezclan con un excelente manejo de los timbres orquestales, utilizando en cada momento los instrumentos que nombra el cantante, y convirtiendo el número en un divertido juego. Cuando llegamos al "calderón", anunciado por el texto de Marcelo, el protagonista dice: "Sigue después el *Andante*. Dice el Rey", y rompe a cantar una *cavatina*, en el más puro estilo italiano: la tonalidad escogida (si bemol mayor), el acompañamiento en arpeggios sobre los acordes fundamentales, los arcos melódicos, la cuadratura de las frases, la armonía, simple y afectiva, e incluso el compás de 6/8, que provoca esa

libre fluctuación métrica tan propia del canto italiano, recuerdan indefectiblemente las óperas del belcanto. El texto dice:

MARCELO

*Prenda de amor, prenda de amor,  
por ti quiero que en desierto  
se convierta esta nación.  
-y dice el coro lejano:-  
Perdonadlos, gran Señor,  
-y replica el Rey:- ¡Matadlos!  
-y luego el coro:- ¡Perdón!  
¡Matadlos, matadlos!  
¡Perdón, perdón!....  
-¿qué tal?*

CORO

*-¡Es cosa magnífica!*

MARCELO

*-¿qué tal?*

CORO

*-¡Es cosa magnífica!*

MARCELO

*Los clarines y el trombón  
y empieza luego el Allegro [.. ]*

Es la métrica más compleja que hemos encontrado en el repertorio analizado hasta el momento, por esa necesidad planteada en la obra de narrar e interpretar a la vez, estableciéndose a la vez diálogos con el coro. La tonalidad y la armonía pasan a segundo plano, destacando la facilidad de Barbieri para utilizar todas las formas lírico-teatrales: el parlato, el recitado, el recitativo acompañado, el belcantismo cuando así se requiere, el diálogo, etc. y todo ello dentro del mismo número, consiguiendo gran coherencia interna.

Cuando da comienzo el *Allegro* al que se refiere el protagonista, entramos en lo que correspondería a la *cabaletta* del supuesto protagonista de la ópera que él está narrando. La orquesta realiza una introducción con diseños marciales y marchas armónicas muy marcadas que nos trasladan de Si bemol mayor a sol menor (cc. 54 y ss.), a Mi bemol mayor (cc.58 y ss.), para volver a la tonalidad principal mediante una larga pedal de dominante (re) que está adornada con ascensos y descensos cromáticos en terceras sobre la propia nota pedal. Tras esta sección de la *cabaletta*, regresamos *da capo*, apareciendo la *cavatina* (c. 89) en donde se repite la melodía que ya habíamos escuchado anteriormente, primero es de nuevo Marcelo quien la interpreta, y a partir del compás 117 se une el coro. Entre los compases 132 al 158 aparece una larga sección cadencial sobre Si bemol, tonalidad principal del número, que sin embargo no es el cierre final, ya que a partir del compás 159 volvemos a oír la *cavatina*, primero en boca del solista, y luego con el auxilio del coro, repitiendo los diseños anteriores para acabar el número de una manera brillante en el compás 208.

El número siguiente es un dúo entre los protagonistas, las seguidillas entre María y Marcelo, que consta de 141 compases, escritos en 3/8, como es propio de las formas del lenguaje considerado como hispánico, y está escrito en la brillante tonalidad de Fa Mayor. El crítico de *El Herald* comenta sobre este tercer número de la obra: "Satisfecho el peluquero de la ciencia que brilla en su composición, se desespera al ver que María no participa de su entusiasmo y retirada a su casa canta unas seguidillas que el público escuchó con admiración y gusto, así como el mismo peluquero"<sup>105</sup>. Cotarelo comenta sobre las seguidillas que "a los pocos días eran cantadas por todo Madrid, hasta por los saboyanos que con sus arpas daban música callejera"<sup>106</sup>, y en el periódico *La España* se puede leer lo siguiente:

"La *cavatina* de introducción es un excelente trozo de música bufa, con todo el sabor de las mejores piezas de su género que han escrito los compositores italianos más acreditados de fines de siglo

---

<sup>105</sup> *El Herald*, 3-IV-1850.

<sup>106</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 261.

pasado y principios del actual. ¿Qué diremos de las aplaudidísimas seguidillas, tan bien cantadas por la señorita Latorre y el señor Salas?. No conocemos un ensayo más feliz para introducir en las operetas los cantos nacionales. Las seguidillas del señor Barbieri están, ciertamente, idealizadas: se asemejan a aquellos retratos parecidos a los originales, pero muy embellecidos por el pintor. De la misma manera, las seguidillas se han aristocratizado en manos del compositor, y el público no cesa de aplaudir tan preciosa música, siempre española y esencialmente callejera, a pesar de las galas con que la ha revestido el señor Barbieri. Verdad es que el acompañamiento de castañuelas tiene toda la sal y pimienta de nuestros cantos nacionales"<sup>107</sup>.

Este comentario de *La España* es la conclusión más interesante sobre la inclusión de estas formas, o microformas nacionales, tal y como las hemos venido denominando, dentro de nuestro teatro lírico. Al igual que Gounod "afrancesa" el teatro lírico francés atacado por las modas italianas, Barbieri en esta obra opone los dos lenguajes, venciendo, por supuesto, el nacional, pero con una novedad: el vencedor es ya en lenguaje nacional "idealizado".

El texto popular que escoge Barbieri es:

*Dejad al pensamiento  
libre camino,  
que vuele hasta los brazos  
de su querido,  
y así sin pena,  
dejadle que arrullado  
tranquilo duerma.*

La forma es una estrofa de seguidilla con su correspondiente terceto final; el público identificaría esta estrofito con las seguidillas que se escuchaba por las calles y las seguidillas boleras que se escuchaban en los salones burgueses, siendo ésta la música de consumo. Barbieri ha compuesto una línea melódica muy respetuosa con los planteamientos de Sor, que en su

---

<sup>107</sup> *La España* del 13 de marzo de 1850.

colección de seis Seguidillas publicada en Londres consigue sintetizar los avances del género. Es una melodía con cromatismos, que la embellecen y la dificultan a la vez, separándola de las seguidillas más populares, y estilizándola. Rítmicamente está llena de tresillos de semicorcheas, dibujo tan identificado con el lenguaje nacional.

Cuando María concluye la primera estrofa del texto, que hemos recogido anteriormente (compás 65), Marcelo se ha quedado prendado de la fuerza y la belleza de la música española, y se une a María, que canta, ahora con el dúo a distancia de terceras que le hace Marcelo, la segunda estrofa de Seguidilla, repitiendo exactamente la misma música, pero con el siguiente texto:

*Despliega el blanco vuelo,  
gentil cupido,  
cruzando el viento ardiente  
de mis suspiros.  
Llega a Marcelo  
y dile callandito  
que yo le quiero.*

La réplica que le ofrece Marcelo, dice los siguientes versos:

*Esa voz me enajena,  
me llega al alma;  
es la voz argentina  
de mi adorada.  
¡Ay mi Lucía!  
valen más que la Norma  
tus seguidillas.*

Esta estrofa de seguidilla que canta Marcelo es todo un vaticinio de por dónde se deberá desarrollar el teatro lírico nacional durante la segunda mitad del siglo XIX. La seguidilla concluye con dos frases de melismas a dúo entre los intérpretes, que recurren al tipo de adorno (negra con puntillo y corchea repetido incesantemente durante varios compases) que aparece en las colecciones de canciones publicadas en la primera mitad del

siglo<sup>108</sup>. Se puede comprobar el intento de Barbieri de integrar toda una serie de recursos que, combinados, sirvan para crear un lenguaje nacional. Este número provoca ríos de tinta en los críticos y estudiosos del teatro lírico del XIX, y el propio Peña y Goñi le dedica estas palabras: "*Gloria y Peluca y Tramoya* fueron sus dos primeras obras y sus dos primeros éxitos. Una seguidillas y una canción lo pusieron ya, desde su debut, a la vista del público, presentando ya en el canto popular el poderoso germen de la entidad musical del maestro. Aquí navegamos en el mar (hiperbólicamente hablando) de la tonadilla. Barbieri dibuja tipos sueltos, ejemplares de la especie que ha de ser fruto constante de su estudio"<sup>109</sup>.

El número cuarto es un dúo entre los protagonistas con la siguiente estructura:

Allegro moderato:		
compases 1-53	4/4	Re M
Allegro con brío:		
compases 54-191	3/8	Re M
Primo tempo:		
compases 192-241	3/8	Re M
Piu mosso:		
compases 242-255	3/8	Re M

Sobre este número, comentaba el crítico de *El Herald*: "Viene en seguida el dúo del peluquero y María, de gran efecto cómico por la lucha de aquél en conmover a María y de ésta porque vuelva a sus pelucas"<sup>110</sup>. Se trata de un brillante dúo entre el peluquero y la peluquera, realizado con gran dominio técnico y con una armonía casi infantil, que recuerda los números de la ópera cómica napolitana o incluso la ópera cómica francesa. El número comienza con una breve introducción que sitúa al oyente en la tonalidad de Re Mayor. Tras 5 compases de introducción, en

---

<sup>108</sup> Me refiero a las Canciones de Carnicer, a las de Narciso Paz, Ocón, etc, que se encuentran entre los fondos de la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>109</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 419.

<sup>110</sup> *El Herald*, 3 de abril de 1850.

los que la orquesta escoge motivos rítmicos brillantes, que conducen de la dominante a la tónica del número de una manera contundente<sup>111</sup>, comienza el peluquero a increpar a su pareja:

*Cosiendo todo el día  
camisas, pantalones  
se va, ¡pobre María!  
tu vida sin sentir;  
la aguja, ¡Dios me asista!  
tu mano pincha hermosa,  
acaba con tu vista,  
no da para vivir.*

El barítono comienza con diseños entrecortados (corcheas seguidas de silencio), que con una única frase situada en diferentes registros (la primera vez empieza en la dominante y desciende a tónica; la segunda comienza en el sexto grado y desciende al segundo grado menor, y la tercera concluye su descenso en la dominante general que sirve para construir la cadencia final del fragmento) nos conduce de nuevo a una cadencia sobre tónica -c. 13-. El segundo fragmento del protagonista escoge una textura orquestal más elaborada que contrapuntea la línea del barítono, esta vez con dos grandes frases: la primera (cc. 14-21) que termina sobre una tónica no conclusiva, estableciendo un punto de tensión que continúa abierto hasta que se alcance la tónica final, y la segunda (cc. 22-27) en la que se repiten los mismos motivos, pero esta vez la resolución tonal es definitiva, cerrando la tensión acumulada. Aparecen de nuevo compases a modo de *ritornello*, que repiten los motivos que aparecían al comienzo del número en los compases introductorios, con lo que logran así crear un elemento de coherencia y unidad para la percepción del oyente; y en el compás 31 comienza la réplica de la soprano, que repite exactamente el esquema musical que había cantado el barítono. Su texto dice:

*Si tu prefieres, ¡tonto!,*

---

<sup>111</sup> Estos compases introductorios siguen el modelo francés que se empleará en algunas operetas de Offenbach, Lehar, etc.



*la gloria a las pelucas,  
convenceráste pronto  
de tu insensato errar;  
maneja bien los hierros  
y déjate de coplas  
o un ciento de cencerros  
se oirán sólo en tu honor.*

De nuevo aparecen las dos partes diferenciadas: la primera con diseños entrecortados, y la segunda con dos grandes frases, en la que, al igual que sucedía en la exposición del peluquero, la orquesta desarrolla una textura mucho más rica e independiente de la voz, como casi un "parlato" orquestal.

A partir del compás 54 comienza una nueva sección que está muy bien delimitada por una cadencia sobre la tónica y un súbito cambio de compás -ahora 3/8- y de tempo -*Allegro con brío*. Vuelve a comenzar el peluquero con el siguiente texto:

*Cosa pestífera  
es la peluca  
cosa ridícula  
que causa horror;  
[...]  
Seria y pacífica  
irás al Prado  
muy impertérrita  
en tu landó,  
mientras el pópulo  
te ve admirado  
y allí a tu ad latere  
me encuentro yo.*

Aparte de la crítica social que transparentan estos versos, el fragmento destaca por el trabajo orquestal que presenta, en el que la orquesta realiza diseños ascendentes en tresillos de semicorcheas, utilizando escalas cromáticas que acompañan a la melodía del barítono, la cual, por el contrario, presenta un menor grado de interés. Es un fragmento típico de

ópera bufa, en el que la melodía, muy tonal, recorre el espacio entre la tónica y la dominante de continuo, apoyando la tonalidad, con una pequeña inflexión al relativo menor (si menor). En el compás 112 aparece la soprano, cambiando totalmente el carácter del número: hasta su intervención, el apoyo melódico de Marcelo se realizaba mediante las partes débiles del compás, ayudándose con diseños sincopados; ahora María recupera las partes fuertes del 3/8 para la melodía, y nos sitúa en un ritmo de vals. Ella comienza con unos compases de introducción (cc. 112-143), en los que ya se intuye el cambio y las "maneras" del lenguaje español regresan a la partitura: aparecen tresillos de semicorcheas en la línea melódica del solista, mordentes a distancia de semitono, adornos melódicos con el diseño corchea con puntillo semicorchea, y el sexto grado es alterado descendentemente (sib del compás 128 y ss.) y se acerca a la dominante, creando así una semicadencia sobre la dominante que termina el fragmento de introducción (sobre la dominante tenida del solista, la orquesta realiza un arpeggio de dominante descendente). El texto de este pasaje del comienzo de la soprano es el siguiente:

*Deja las notas,  
prenda querida,  
porque en la vida  
prosperarás;  
coge tus hierros  
y que el oído  
oiga el sonido  
del chiquichás.*

A partir del compás 143, comienza a cantar en tiempo de vals el fragmento que sirve para la conclusión del número. En el compás 163 reaparece Marcelo, con otro pasaje intermedio (cc. 163-191) donde los tresillos regresan a la textura orquestal, y Marcelo vuelve a la simplicidad de su línea melódica que termina con un amplio uso de la dominante. Además, para separar más el carácter de ambos, Barbieri elige de nuevo una acentuación débil, mediante la síncopa que ya había caracterizado la primera intervención del barítono. Cuando termina este fragmento de transición, se unen ambos para interpretar la misma melodía que ya había expuesto María (cc. 112-163), que sirve, como ya comentamos, para

cerrar el número. Mientras que la protagonista femenina continúa con el mismo texto, la réplica de Marcelo dice:

*Valen más, ¡prenda!  
otras canciones,  
violas, trombones,  
y hasta el violón.  
¡Vivan las notas,  
viva mi lira,  
y el tararira,  
y el chotachón!*

Cuando en el compás 223, tras una larga espera de tres compases sobre la dominante (la) aparece el tema de vals que el oyente ya había escuchado en labios de María, nos encontramos con un tratamiento en el que Marcelo enriquece el tema de la soprano mediante pequeños diseños contrapuntísticos en los que imita a los diferentes instrumentos de la orquesta, a modo de eco de las frases de la soprano. El dúo termina, como es propio de la ópera cómica, con una aceleración (c. 242, aparece un *Piu mosso*) en la que se mantiene una amplia cadencia perfecta sobre la tónica del número. El dúo es número inteligente y poco pretencioso, que con su riqueza melódica logra de inmediato el beneplácito del oyente.

La obra continúa con la canción de María y el coro de oficialas, que tiene la estructura siguiente:

Allegro moderato:		
compases 1-63	4/4	Re M
Allegro:		
compases 64-171	2/4	Re M

En el diario *La España* se comenta sobre este número lo siguiente: "También el coro de oficialas de sastre nos parece precioso... La primera noche se cantó muy pausadamente, y perdió todo su efecto; luego ha ganado mucho en la ejecución: agrada sobremanera y cada noche se oye

con más gusto"<sup>112</sup>. Se trata de un coro femenino (tiples 1ª y 2ª), que cantan acompañando a la solista. La tonalidad es de nuevo Re mayor, y el número no ofrece complicaciones. Comienza con unos compases en recitativo (cc. 1-64), que no presentan sino el interés de ver como Barbieri soluciona el diálogo en escena, empezando a intuirse las complejas escenas que presentarán pronto Oudrid y Gaztambide. A partir del compás 65 aparece un coro en la línea de los que compondrá Barbieri posteriormente en *Jugar con fuego*, *Pan y toros* y *El Barberillo de Lavapiés*. Estos coros gremiales se irán haciendo típicos y tópicos de nuestro género; pensemos si no en las costureras de *El Barberillo* cuando cantan el coro del segundo acto, y años después, en las planchadoras de *Luisa Fernanda*, número con el que comienza la zarzuela. La destreza melódica del tema está aderezada con un juego rítmico que recuerda al galop de las operetas francesas (Offenbach): el tempo se acelera (c. 64: *Allegro*), y el coro comienza a cantar:

*Atrapa al buen marido,*  
*[al buen Marcelo]*<sup>113</sup>  
*pues quiere ser marido,*  
*[ser marido]*  
*sin hombre es consabido,*  
*[consabido]*  
*sin hombre es consabido*  
*[morirse de aflicción]*

*Casarse es lo que importa,*  
*[lo que importa]*  
*casarse, y lo más pronto*  
*[lo más pronto]*  
*no siempre se halla un tonto*  
*[se halla un tonto]*  
*no siempre se halla un tonto*  
*con tanta vocación.*

---

<sup>112</sup> Vélaz de Medrano, *La España*, 17-III-1850.

<sup>113</sup> Los versos que aparecen entre corchetes, son versos tópicos, que se utilizan a modo de repetición en eco en el coro, para ser puestos en música.

El coro utiliza en su línea melódica apoyaturas ascendentes, a distancia de semitono, como es propio del lenguaje cómico, y saltos tonales que conducen de la dominante a la tónica y viceversa, reforzando la tonalidad para el oyente. La versificación es desigual, pero Barbieri, lo soluciona con un fuerte peso rítmico, en el que se apoyan siempre las partes fuertes del compás. El texto de la réplica de María dice:

*Admito el buen consejo  
y queda convenido  
que estando sin marido  
me muero de aflicción*

De nuevo el coro repite su tema, ahora con el texto de la soprano y con la colaboración de la misma con el coro femenino, para concluir con una amplia cadencia perfecta.

El número siguiente (nº 6 de la obra) es un "terceto" que en realidad se trata de una romanza: el protagonista tendrá que cantar él mismo todos los personajes. Los críticos no sólo elogiaron el gran trabajo de Barbieri sino también la buena interpretación de Salas: "Muy original y nada fácil es el terceto que sigue, cantado sólo por Salas, que fingía tres voces, una de mujer, y gustó mucho, gracias a la personal habilidad del cantante, terminando la pieza con un coro de hombres, otro de mujeres, fundidos luego en un coro general y con las voces de los dos principales personajes"<sup>114</sup>.

El crítico de *El Herald*o escribía: "El triunfo de la parte cómica está en el trío, cantado por el peluquero solo, imitando la voz del tenor y soprano además de la suya propia de barítono. En este punto la ejecución del señor Salas es de lo más perfecto que se puede oír y ver"<sup>115</sup>. Otra crítica decía: "En el terceto, cantado por Salas, tanto el compositor como el cantante han vencido grandes dificultades: el compositor escribiendo un terceto

---

<sup>114</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 261.

<sup>115</sup> *El Herald*o, 3-IV-1850. El periódico no indica el autor, pero suponemos que se trate de Cañete, crítico musical del periódico en este periodo.

para que se avenga con las facultades de uno solo, y el cantante fingiendo dos voces, tiple y tenor tan completamente opuestas a la suya. En suma, toda la música de la zarzuela es bonísima, y al dar este primer paso se ha colocado el señor Barbieri en un punto envidiable.

Salas, tan felicísimo en todos los papeles de esta clase, se muestra superior en el peluquero. Tanto el poeta como el autor de la música deben haber quedado satisfechos de la interpretación que ha dado a sus obras... ¡Qué vivo retrato del peluquero aficionado a la Literatura y Bellas Artes!, y sobre todo ¡qué intención tan feliz y qué maestría en el canto!... La señorita Adelaida Latorre ha ido mucho más allá de lo que podíamos esperar. Si continúa progresando como hasta aquí, llegará a ser una preciosa adquisición para la ópera cómica"<sup>116</sup>.

El número de Salas fue el número circense, de alarde de cualidades de la zarzuela. Su estructura es la más simple de toda la obra, quizás tratando de simplificar el número musicalmente hablando, para el cantante, que tendría ya un duro trabajo con el cambio de registro. Se trata de un Allegro, de 59 compases en 4/4, que elige la tonalidad de Fa Mayor. Comienza el número con una breve introducción orquestal (cc. 1-6), en la que la orquesta realiza algunos diseños en unísono, hasta que en el compás 7 aparece ya línea vocal, comenzando el número la soprano con un largo recitativo, que no finaliza hasta que en el compás 20 aparezca la "supuesta" aria; el recitativo dice:

SOPRANO

*Tened piedad, Señor! de un infelice*

TENOR

*Escucha, Rey tirano, lo que dice*

BARITONO

*¡Nada escucho!*

SOPRANO

*¡Señor!*

BARITONO

*¡Nada!, ¡chitito!,*

*pagarás con la muerte tu delito*

---

<sup>116</sup> Velaz de Medrano, *La España*, del 17 de marzo de 1850.

SOPRANO

*Yo también moriré*

BARITONO

*Silencio, ¡infame!*

TENOR

*No alcance tu poder a que no me ame.*

Es un largo recitativo, en el que la orquesta adelanta con un acorde la entrada del solista, que utiliza la nota tenida para cambiar de registro. A partir del compás 17, en el que termina el "tenor" con un salto de cuarta descendente sobre la dominante (sol), y la orquesta cadencia también con la típica cadencia de cierre de recitativo (V-I), comienza la cavatina en el más "jocoso" y puro estilo italiano:

TENOR

*Calmo mi dura suerte  
dolióse del cautivo  
por ella sólo vivo,  
por ella tengo honor*

BARITONO

*Y yo cristiano puro  
también a Zaide amo  
y a mí, que soy el amo,  
no me toca ceder.*

A lo jocoso del texto y la situación, se une la melodía, que Barbieri ha escrito saturada de adornos italianos, (mordentes, apoyaturas, etc.), amanerados en exceso, para provocar la hilaridad del público, llegando al clímax de la comicidad en el compás 29, en el que, imitando una cadencia, repite hasta la saciedad un diseño melódico que terminará descendiendo a una cadencia sobre tónica. El barítono repite exactamente el mismo fragmento de cavatina que ha entonado el tenor, y en el compás 41 entra de nuevo la soprano y comienza el fragmento final del número a modo de concertante entre los tres personajes. La maestría mostrada por Barbieri, al igual que las cualidades vocales que se exigen al solista, son desbordantes. Es un número de gran efecto teatral, en el que se ridiculiza el estilo italiano desde su propio campo de batalla.

La obra concluye con un Tutti (nº 7) en el que participan los protagonistas y el coro general; su estructura es la siguiente:

Allegro:		
compases 1-57	4/4	Mib M
Andante:		
compases 58-85	6/8	Mib M
Allegro moderato:		
compases 86-103	6/8	Mib M
Tiempo de Vals:		
compases 104-163	3/8	Mib M
Poco piu mosso:		
compases 164-190	3/8	Mib M
Primo tempo:		
compases 191-233	3/8	Mib M
Piu mosso:		
compases 234-250	3/8	Mib M

Una de las críticas del estreno ofrecía esta visión del número de cierre de la obra: "La conclusión es una escena en que Marcelo derrama lágrimas por la partitura que María le ha quemado durante su ausencia. El coro hace todo lo contrario: se ríe del dolor del peluquero, y este contraste entre lo alegre y lo triste está muy bien manejado. Por fin María viene a ofrecer su mano al fracasado artista, para compensarle la pérdida musical. Todo es alborozo, y esta alegría se expresa en una *cabaleta* bien acompañada por el coro con la que termina la zarzuela"<sup>117</sup>.

El inicio del número presenta la escena en el momento en el que Marcelo descubre que María le ha quemado sus partituras de música italiana, y rompe en cólera contra ella. Así, el número se desarrolla en un "parlato" hasta el compás 57, teniendo lugar así el diálogo entre el coro y el protagonista que está decidido a ahorcarse, ante lo que el coro actúa tratando de disuadirlo. Musicalmente, el parlato no manifiesta interés alguno, resultando fluido y con un claro sentido de la direccionalidad. En

---

<sup>117</sup> *El Heraldo*, 3 de abril de 1850.



el compás 58 encontramos de nuevo la parodia de lo italiano, sobre estos versos de Marcelo:

*¡Ay!, desgraciado  
¡quién lo dijera!  
no hallo consuelo  
para mi mal.*

La melodía realiza una inflexión momentánea al relativo menor, y el perfil melódico regresa de nuevo al mundo italiano de la ópera seria. Los diseños del protagonista se hallan acompañados de motivos contrapuntísticos en el coro, y la orquesta se limita a acompañar al solista. Es en el compás 104 cuando se produce un cambio de compás (a partir de ahora 3/8), y de tempo (*Tiempo de Waltz* [sic]), donde realmente comienza la *cabaletta* del número final. Comienza Marcelo diciendo:

*No tiene cálculo cuanto yo gozo;  
no hay otro mozo de más pasión.  
Retoza el júbilo dentro ael alma  
nace la calma del corazón.*

A continuación le replica María con el texto siguiente:

*La fuente próspera de sus furores  
a mis amores los libertó.  
Por fin apiadóse de ellos el cielo  
grato consuelo me deparó.*

Se trata de una forma entre el galop y el vals, que repite parte de la melodía que se utilizaba en el tiempo de vals del final del dúo de los amantes (nº 4), creando un nexo musical de coherencia para la percepción de la obra. Resulta interesante observar el trabajo de Barbieri con la línea melódica, que en la parte correspondiente a Marcelo aparece en la orquesta, cantando Marcelo una especie de "parlato" sobre el tema que aparece en los violines. Cuando en el compás 122 recoge el tema María, la orquesta pasa a un papel secundario, acompañando los diseños melódicos

de la soprano. El tempo se acelera (*Un Poco più mosso*) y el coro entra transmitiendo la necesidad de resolución y la urgencia de la cadencia final. El coro observa la acción desde fuera, comentando el desenlace del argumento:

*Por fin la música vuelve a su juicio,  
le vuelve al juicio por fin amor.  
Cese su estúpida rara manía,  
calme María su loco ardor.*

Este tipo de coros moralizantes, que observan la acción y la comentan desde fuera, son propios del cierre de las óperas cómicas desde el siglo XVIII y el nacimiento de las primeras óperas bufas napolitanas, e incluso Mozart lo desarrolla como recurso escénico y musical en algunas de sus óperas (pensemos en el coro final de *Don Giovanni*, que a pesar de estar fuera de contexto, concluye la acción, o en los coros de los finales de acto de *Las Bodas de Fígaro*). Barbieri no despliega un gran desarrollo melódico, sino que más bien se trata de una declamación controlada rítmicamente sobre simples diseños orquestales. A partir del compás 190, reaparece el tema de vals, entonado por María que está acompañada por Marcelo, que ofrece algunos diseños contrapuntísticos, hasta que ya en el compás 243 reaparece el coro que, unido a los solistas, cierra el número, con una aceleración aún mayor del tempo (*Piu mosso*). Todo este lenguaje de aceleración temporal, y coros homofónico, pertenece plenamente a la órbita musical italiana (Rossini ofrece no pocos ejemplos de ello).

La obra constituye un éxito, y prueba de ello son los testimonios hemerográficos ya citados. En *La España* del 13 de abril, aparecen las siguientes palabras: "La nueva zarzuela *Gloria y peluca* está atrayendo todas las noches gran concurrencia al Teatro de Variedades. [...]. Si el poema ofreciera mayor interés, poco o nada faltaría a *Gloria y peluca*, cuya música es muy agradable. El señor Villa del Valle, autor del libro, ha luchado con el gran inconveniente de poner en escena un personaje que desde el principio hasta el fin se ocupa en una sola y única cosa: en leer composiciones musicales, y apenas abandona el escenario. [...] La versificación, algo desigual, en su conjunto, está escrita con naturalidad, y abunda en excelentes trozos, que se acomodan muy graciosamente al

rítmo musical. Pero lo que sobresale en la zarzuela es la música del señor Barbieri. La melodía es espontánea, fácil y muy propia del género, a que tan aficionado se muestra el público. La instrumentación nos ha sorprendido por lo hábilmente que está combirada: cada instrumento ocupa el puesto que le corresponde, y el oído no percibe sino armonías a cual más agradables"<sup>118</sup>.

### **6.3. BERTOLDO Y COMPARSA**

No hemos contado con la partitura de esta obra que era una piececita teatral sencilla, sin pretensiones. Cotarelo comenta que: "la música no era gran cosa; salvo dos o tres piezas aisladas, en que se aplaudió quizá más la habilidad y gracia de los actores, las demás tienen poca inspiración y arte [...] Un aria de tiple del segundo acto pareció la mejor por la deliciosa manera con que la cantó Adelaida Latorre"<sup>119</sup>. La obra pertenece a la línea de las escritas por Hernando, y compromete a la zarzuela con el arte europeo como veremos, es característico del estilo de Hernando.

### **6.4. A ULTIMA HORA.**

No hemos encontrado ninguna partitura de esta obra en un acto. Se trata de otro entremés de Olona donde la música, parafraseando al propio Cotarelo, "era excelente". Era la segunda zarzuela que compone Gaztambide "y ya vemos en ella apuntadas las múltiples cualidades de gran compositor que atesoraba"<sup>120</sup>.

### **6.5. LAS SEÑAS DEL ARCHIDUQUE**

---

<sup>118</sup> *La España*, 13-IV-1850.

<sup>119</sup> Cotarelo, *op. cit.* pp. 267 y ss.

<sup>120</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 268.

Gaztambide escribe también para esta temporada otra zarzuela en 2 actos, con texto de Ceferino Suárez Bravo, uno de aquellos jóvenes intelectuales que en las tertulias literarias del *Café del Príncipe* defendía los postulados románticos hacia los años treinta del siglo XIX. La partitura de esta obra se encuentra en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de España<sup>121</sup>, y ofrece la forma dramática siguiente:

ACTO PRIMERO		
<b>1º. Introducción y cavatina, por Juana Samaniego; Coro general</b>		
Allegro dramático:		
compases 1-113	6/8	Sib M
Andantino:		
compases 114-158	3/4	Sib M
Allegro gracioso:		
compases 159-221	3/8	re m
Allegro dramático:		
compases 222-255	6/8	Sib M
Piu mosso:		
compases 256-274	6/8	Sib M
<b>2º. Coro general y cavatina de Salas</b>		
Allegretto gracioso:		
compases 1-68	6/8	La M
compases 69-129	6/8	Si M
compases 130-163	6/8	Fa M
compases 164-195	6/8	Sib M
compases 196-222	6/8	Re M
compases 223-270	6/8	Sol M
<b>3º. Dúo y terceto de A. Latorre, Salas y J. González</b>		
Allegro:		

<sup>121</sup> Cortizo, E. *Catálogo cit.*

compases 1-16	4/4	Sib M
Andantino moderato:		
compases 17-69	4/4	Sib M
Allegro:		
compases 70-83	4/4	transición tonal
Allegro vivo:		
compases 84-130	3/4	Fa M
compases 131-163	3/4	Fa M
<b>4°. Final</b> por Latorre, Samaniego, Salas, González, Navarro y Coro general.		
Andantino:		
compases 1-29	2/4	re m
compases 30-82	2/4	Re M
Allegretto moderato:		
compases 83-102	4/4	transición tonal
Allegro vivo:		
compases 103-210	2/4	La m

<b>ACTO SEGUNDO</b>		
<b>1°. Escena</b> por F. Fuentes y Coro		
Allegro:		
compases 1-54	2/4	Mib M
compases 55-90	4/4	Mib M
Andante:		
compases 91-137	2/4	transición tonal
compases 138-162	4/4	Do M
Allegro moderato:		
compases 163-184	2/4	re m
Allegro vivo:		

compases 185-229	2/4	Sib M
<b>2º. Nocturno</b> por Latorre y Samaniego, y Salas, Catalina y González		
Allegretto no mucho:		
compases 1-39	3/4	la m
compases 40-56	3/4	La M
Andante:		
compases 57-85	3/4	la m
compases 86-106	3/4	La M
Piu mosso:		
compases 107-116	3/4	La M
<b>3º. Coro de aldeanas</b>		
Allegretto:		
compases 1-31	3/4	Sib M
Andante:		
compases 32-64	3/4	Solb M
compases 65-91	3/4	Sib M
Allegro:		
compases 92-169	3/4	Sib M
Piu mosso:		
compases 170-180	3/4	Sib M
<b>4º. Coro y aria</b> de Estrella		
Allegro deciso:		
compases 1-17	2/4	La M
compases 18- 59	4/4	La M
Allegro tranquilo:		
compases 60-138	3/4	Re M
Allegro moderato:		
compases 139-164	4/4	Sol M
Piu mosso:		
compases 165-173	4/4	Sol M

<b>5°. Dúo de bajos (Salas y Navarro)</b>		
Allegro vivo:		
compases 1-4	4/4	Fa M
Un poco menos:		
compases 5-27	4/4	Fa M
Primer tiempo:		
compases 28-31	4/4	Fa M
compases 32-40	4/4	Solb M
compases 41-47	4/4	Fa M
compases 48-86	2/4	Sib M
Más vivo:		
compases 87-125	2/4	sol m
Piu mosso:		
compases 126-138	2/4	Sib M
<b>6°. Escena y cavatina de Salas, con Fuentes y coro de aldeanos</b>		
Allegro agitato:		
compases 1-51	6/8	Re M
compases 52-60	6/8	Fa M
compases 61-62	6/8	Re M
compases 63-110	3/8	Re M
Andantino:		
compases 111-137	3/4	La M
Allegro:		
compases 138-147	6/8	transición tonal
Andantino:		
compases 148-171	3/4	transición tonal
Allegro:		
compases 172-178	6/8	La M
Piu mosso:		
compases 179-209	6/8	La M

<b>7º. Final (tutti).</b>		
Compases 1-103	2/4	Do M

"En la música no sólo hay progreso sino que empiezan a determinarse el fondo y las tendencias del nuevo compositor, en quien se compenetran un conocimiento exacto del arte y de todos sus recursos con una inspiración lozana, fogosa y sentimental a la vez, y saturada de recuerdos melódicos de los aires y cantares propios de los países en que se mecía su cuna.

De las piezas de la obra, las mejores son la entrada de Salas (*el Barón*) , muy original y de correcto gusto, y el final del acto primero, escrito con gran suficiencia. En el acto segundo, la cavatina de Adelaida Latorre y el coro, pieza digna de figurar en cualquier ópera de alto vuelo<sup>122</sup>; el hermoso nocturno de la Latorre y la Samaniego con Salas y González, y el brioso dúo de bajos acompañado de una instrumentación sabia y bellamente combinada. En la ejecución sobresalieron las damas: la Samaniego, de voz muy linda y dulce, aunque poca, dijo muy bien su aria; Adelaida Latorre, con mayores recursos vocales, estuvo superior, y además salió lujosa y elegantemente vestida, como hija y heredera de un rico Conde, José González, lleno de miedo, declamó medianamente su parte, pero cantó muy bien"<sup>123</sup>.

A pesar de estas palabras de Cotarelo, la obra no alcanza el nivel mostrado en *La mensajera*, por eso no nos detendremos en un análisis pormenorizado, pero sirve de ensayo para posteriores intentos líricos<sup>124</sup>.

## 6.6. ¡TRAMOYA!

---

<sup>122</sup> La sombra de la "inferioridad" está siempre presente, como justificación o excusa muchas veces, en la mayoría de los comentarios de Cotarelo.

<sup>123</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 271.

<sup>124</sup> Gaztambide consigue en *El estreno de una artista* escribir una escena musical abierta sin formas cerradas, acercándose más a las ideas de vanguardia que se irán desarrollando a partir de la segunda mitad del siglo en el resto del teatro musical europeo.



La partitura de esta obra, con libreto de José Olona, se encuentra en el Archivo de la Sociedad General de Autores. En lugar de un análisis detallado de esta obra de Barbieri también un actc, añadiremos solamente su forma dramática:

<b>1º. Coro general</b>		
Allegro animato:		
compases 1-97	3/4	La M
Un poco mas:		
compases 98-217	3/4	La M
<b>2º. Romanza cantada por el Sr González</b>		
Andante:		
compases 1-120	3/4	La M
<b>3º. Seguidillas de Salas<sup>125</sup></b>		
Allegro spiritoso:		
compases 1-80	3/8	Mib M
<b>4º. Dúo de Salas y González (Fernando y Curro)</b>		
Allegro moderato:		
compases 1-67	4/4	Mib M
Allegro:		
compases 68-219	3/8	Mib M
Piu mosso:		
compases 220-241	3/8	Mib M
<b>5º. Romanza cantada por la señorita Cocco</b>		
Allegro moderato:		

<sup>125</sup> Estas seguidillas ("No te tapes la cara/ moza bonita...") se hicieron extremadamente populares.

compases 1-172	3/8	Do M
<b>6º. Diálogo y dúo de Aznar y Salas (Curro y Don Primitivo)</b>		
Moderato:		
compases 1-47	4/4	transición tonal
Andantino marcato:		
compases 48-81	6/8	re m
Allegro moderato:		
compases 82-93	2/4	transición
Vivace:		
compases 94-222	2/4	Fa M
<b>7º. Cuarteto de Salas y las tres damas</b>		
Andantino:		
compases 1-91	3/4	Mi M
<b>8º. Coro</b>		
compases 1-74	6/8	transición
compases 75-127	6/8	La M
<b>9º. Final (tutti)<sup>126</sup></b>		
Allegro:		
compases 1-17	3/4	Re M
Moderato:		
compases 18-59	3/4	Re M
compases 60-111	3/8	transición
Poco más:		
compases 112-185	3/8	Re M

<sup>126</sup> Este número falta en la descripción de la obra que lleva a cabo Cotarelo, pero sí aparece en la partitura del Archivo Lírico de Partituras de la Sociedad General de Autores (Madrid).

<b>10º Rondó final (Carlota y coro)<sup>127</sup></b>		
Allegretto:		
compases 1-103	3/4	Re M

La música es lo principal y lo mejor de la obra.

## 7. CATALOGO DE ESTRENOS MADRILEÑOS

### TEMPORADA TEATRAL 1849-1850

#### 1. *La Mensajera*

Opera cómica en dos actos, original de Luis Olona. [Cádiz, Imp Librería y Lit. de la Revista Médica, 1850.]

[La acción en el I Acto en una aldea cercana a Aranjuez. En el II en el Palacio de Aranjuez, Reinado de Felipe V.]

[T/23.190]

Puesta en música por Joaquín Gaztambide.

Estrenada el 24 de diciembre de 1849 en el T. del Príncipe o Español.

ARCHIVO LIRICO SGAE

#### 2. *Gloria y peluca*

Zarzuela en un acto, original de José Villa del Valle. [Madrid, Imp. y Fundición de don Eusebio Aguado, 1850]

---

<sup>127</sup> Este número no aparece tampoco citado por Cotarelo y, curiosamente, en el libreto aparece la siguiente indicación: "Si la actriz que se encarga del papel de Carlota no tuviese bastantes facultades para cantar el final, hay otro escrito y representado para el personaje de Curro, que se hallará en la partitura de esta zarzuela"; esto nos ofrece un ejemplo de la flexibilidad de este repertorio hasta que poco a poco el nuevo Conservatorio vaya formando una pléyade de cantantes profesionales que puedan estrenar las nuevas zarzuelas. La aleatoriedad a la que están sujetos los estrenos y las representaciones en general, frena el desarrollo del género y condicionan el producto artístico.

[Dedicada al Excmo. Sr. Conde de San Luis. Al final, notas sobre la puesta en escena y de agradecimiento a los intérpretes, en especial a doña Adelaida Latorre y al señor Don Francisco Salas.]

[T/23.274]

Puesta en música por F. A. Barbieri.

Estrenada el 9 de marzo de 1850 en el T. Supernumerario de la Comedia (antiguamente T. de Variedades).

ARCHIVO LIRICO SGAE

3. *Bertoldo y comparsa.*

Zarzuela en dos actos, original de Gregorio Romero y Larrañaga.

Puesta en música por R. Hernando.

Estrenada el 23 de mayo de 1850 en el Nuevo Teatro de los Basillos.

4. *A última hora.*

Entremés lírico-dramático, original y en verso de José Olona.

[Madrid, Imp. de Luis García, 1850]

[El teatro representa una calle ancha de Madrid]

[Dedicatoria manuscrita del aut. lit. a don Francisco A. Barbieri]

[T/23.913]

Puesto en música por J. Gaztambide.

Estrenado el [Miércoles] 29 de mayo de 1850 en el T. de los Basillos.

5. *Las señas del Archiduque.*

Zarzuela original en dos actos y en verso de Ceferino Suárez Bravo.

[Madrid, Imp. de S. Omaña, 1850]

[Ti/260, v. 9]

T/10.179

T/23.891]

Puesta en música por J. Gaztambide.

Estrenada el 8 de junio de 1850 en el T. de los Basillos.

6. *Tramoya*

Zarzuela en un acto y en verso, original de José Olona. [Madrid, Imp. de S. Omaña, 1850]

[La censura de los Teatros del Reino suprimió algunas partes. Esta edición no las lleva]

[La acción en Madrid, 1850]

[T/8.300

T/23.889

Ti/260, v. 9]

Puesta en música por F. A. Barbieri.

Estrenada el 27 de junio de 1850 en el T. de los Basillos.

ARCHIVO LIRICO SGSAE

## 8. CONCLUSIONES PARCIALES SOBRE LOS ESTRENOS DE ESTA TEMPORADA.

Ante los estrenos que se llevan a cabo durante esta temporada, parece obvio hablar de dos líneas de desarrollo musical que se irán manifestando de manera más fuerte a medida que avanzamos en el desarrollo formal del género, y que conducirán a su separación a partir del nacimiento del teatro por horas a partir de 1868.

A. Por una parte aparecen tres obras en 2 actos, que respetan y utilizan la forma instaurada por Hernando en *Colegialas y Soldados* y *El duende*, estrenos de 1849, y manifiestan el deseo de "internacionalizar" el género, huyendo de lo "nacional" (formas autóctonas de la Tonadilla que configuran todo un lenguaje formal nacional como ya hemos repetido sucesivas veces). Las tres obras (*La mensajera*, y *Señas del Archiduque* de Gaztambide; y *Bertoldo y comparsa* de Hernando) buscan el alejamiento temporal, tratando de crear un distanciamiento en la acción, recurriendo para ello a situar la acción en un tiempo teatral anterior al del público (Felipe IV, Felipe V, etc.), intentando así establecer un nexo con las formas teatrales del teatro español del Siglo de Oro.

Las consecuencias de esta ampliación formal son:

1. Mayor desarrollo dramático, configurándose cada vez tramas de desarrollo más complicadas, y más ancladas en el pasado por ese interés de relación con el teatro clásico nacional.

2. Distanciamiento del público, que cada vez siente menos la identificación con el mundo de esa zarzuela grande. Los cauces de desarrollo del distanciamiento son: temporal, eligiendo tiempos pasados (sobre todo la época histórica de Felipe IV); social, ya que las clases sociales la mayoría de las veces son nobles y cortesanos, y si aparecen lacayos, serían dentro de un contexto cortesano, que resultaba ya lejano a la burguesía madrileña del XIX; y musical, separándose de las formas que la música de salón estaba llevando a la burguesía (todas las seguidillas, polos, boleros, tiranas, etc.).

3. Intento de "internacionalización formal", que pronto (en 1851 exactamente, con el estreno de *Jugar con fuego* de Barbieri) conducirá a la ampliación definitiva a tres actos.

**B.** Las otras tres obras que se estrenan en la temporada siguen manteniendo la estructura de un solo acto que aparecía en las obra iniciales (1830-1849), y los presupuestos ideológicos de arte popular sin mayores pretensiones. *Gloria y peluca*, y *Tramoya* de Barbieri, así como *A última hora* de Gaztambide, mantienen dentro del molde formal de un acto, las formas vocales con las que se identifica el público, y los tipos de vida que se están produciendo en Madrid en el siglo XIX: *Gloria y peluca* representa un suceso en el Madrid de la época, igual sucede con *A última hora* (cuya acotación inicial indica: "El teatro representa una calle ancha de Madrid", el Madrid contemporáneo), y con *¡Tramoya!*, (la acotación espacio-temporal dice: "La acción en Madrid 1850"). El autor dramático (José Villa de Valle en *Gloria y Peluca*, y José Olona en las otras dos obras) respeta el tiempo real y lo hace teatral, situando la obra dentro del contexto vital del público. Así como comentamos en el capítulo 4, en este tipo de obras la zarzuela representa la negación del distanciamiento teatral, situando la obra en el contexto del público, a diferencia de la *operetta*, que para mantener el espíritu crítico y moralizante pequeño-burgués del París del siglo XIX, necesita alejar la acción del público.

Además de este presupuesto, este tipo de obra en un acto mantiene la relación con las formas nacionales (obsérvese en la forma de las obras, que hemos descrito anteriormente, como en todas aparecen unas "seguidillas" que, curiosamente, son la parte de la obra que adquiere mayor popularidad).

En esta temporada se observa otra característica: Barbieri y Gaztambide se debaten entre ambos estilos de composición lírica: la popular en un acto, y la "internacional" en dos; y sólo Hernando se mantiene fiel a la línea más "ortodoxa" de europeización formal, y escribe en dos actos, siguiendo la trayectoria que él mismo había marcado con sus primeras obras. Serán por tanto las obras de Barbieri y Gaztambide las que fusionen lo positivo de ambos estilos en uno sólo en temporadas sucesivas, y consigan mayores adelantos del género, mientras el arte de Hernando se agote en sí mismo.

## CAPITULO 8

# LA TEMPORADA 1850-51

### 1. El comienzo de la temporada. Traslado al teatro de Variedades

Durante el verano se habían terminado las obras en el Teatro de Variedades, que ahora había aumentado de dimensiones, aunque seguía resultando algo exiguo para ofrecer espectáculos de zarzuela<sup>1</sup>. El teatro había sido cerrado por orden del gobierno, el 30 de abril de 1850, ya que se declaró en condiciones ruinosas. "El edificio sufrió una reforma general y quedó en condiciones de seguridad para contener y resistir algunos cientos de espectadores; pero no creemos que se construyera de nuevo, pues no parece que hubiera tiempo suficiente para realizarse la edificación total desde el 30 de abril, en que se ordenó su clausura, hasta el 12 de septiembre, en que abrió de nuevo sus puertas"<sup>2</sup>. La empresa,

---

<sup>1</sup> El 20 de enero de 1850, en Junta General, se aprueba en la Academia de San Fernando un proyecto de ampliación del teatro. Las exigencias municipales debieron ser las que obligaron a llevar a cabo la reforma, en la que además de "proponerse una notable fachada clásica, se definía el acceso desde la calle de la Magdalena, se variaba la situación de los aseos de público hasta situarlos en los "hombros" de la sala, se estudiaba con mayor cuidado el escenario -proponiéndose el peine a una altura de 13,25 m.- se eliminaba el contrafoso, y se variaba el sistema decorativo de la sala al tiempo que se duplicaba el número de soportes de la misma". Fernández Muñoz, A. L. *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, Ed. Avapiés, 1988. pp. 249 y ss.

Además, "se le hicieron tres puertas a la calle para facilitar la salida y se agregó un gran vestíbulo. En el interior se cambiaron las butacas, y se procuró mejorar la iluminación. El precio aumentó a 30 y 40 reales los palcos; 12 reales la butaca y 10 y 6 reales las galerías". Cotarelo: *Historia de la Zarzuela; o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934, p. 275.

<sup>2</sup> Díaz Escobar /Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón Ed. 1924. Vol II. p. 59.



encabezada también está temporada por Gaona y Carceller, regresó al teatro donde había comenzado sus aventuras líricas, con mayor espíritu mercantil. La compañía de canto sufre varios cambios: Juana Samaniego abandona la compañía y para sustituirla se contrata a la alumna que había conseguido el último premio de canto de Conservatorio: M<sup>a</sup> Antonia Istúriz<sup>3</sup> (el Conservatorio estaba dando sus frutos, y la mejor formación de los cantantes será otro hecho que permita el despegue del género lírico); y se contrata un nuevo tenor, llamado José Sáez. Sin embargo, el cambio mayor se produce en la sección de declamado, que aumenta considerablemente<sup>4</sup>, incrementándose también la parte de baile. Esta ampliación de la sección de teatro hablado "vino a hacer un flaco servicio al Teatro del Príncipe, porque luego contrató convenientemente, a Matilde Díez y a su esposo Julián Romea, presentándolos el 6 de febrero de 1851 con la comedia de Calderón *Casa con dos puertas*"<sup>5</sup>. La compañía estaba formada por los siguientes artistas:

#### SECCION DE VERSO:

Luisa Yáñez

---

<sup>3</sup> "Istúriz nace en Badajoz el 10 de enero de 1824. A la edad de 20 años se matriculó en el Conservatorio como alumna de segunda clase de solfeo y continuó sus estudios con Saldoni hasta 1850. Era hermosa y elegante. Su voz, aunque no muy extensa, era de timbre agradable y dulce. Desapareció pronto de los escenarios por haber perdido la voz". Cotarelo, *op. cit.* p. 275.

En una crítica de uno de los periódicos de Madrid sobre la puesta en escena de *Misterios de Bastidores* (II parte), se dice lo siguiente de esta cantante: "La señorita Istúriz que en el día es la única cantatriz, como si dijéramos, la reina del T. del Circo, tiene gran partido entre los concurrentes; y aunque su bonita voz, fácil ejecución y deseos de complacer la hacen muy acreedora de los aplausos que la prodigan sus apasionados, la aconsejamos que estudie y se corrija de los defectos y resabios de escuela". Cotarelo, *op. cit.* p. 305.

<sup>4</sup> En realidad la función del teatro tras la Reforma del Conde de San Luis, era de Teatro Supernumerario de la Comedia. Díaz Escobar y Lasso de la Vega comentan cómo "siguieron promiscuando el verso con la zarzuela, para lo cual contaban con Manuel Catalina y Paco Salas". *Op. cit.* p. 59.

<sup>5</sup> Díaz Escobar/Lasso de la Vega, *op. cit.* p. 59.

Josefa Rizo  
María Bardán  
Manuel Bueno  
Josefa Rodríguez  
Manuel Catalina  
José Aznar  
Manuel Pastrana  
Juan Catalina  
Enrique López  
Antonio Vivanco  
(La Bardán, la Rizo y Aznar cantarían cuando fuese necesario)

#### SECCION DE MUSICA:

Adelaida Latorre  
Antonia Istúriz  
Francisco Salas  
José González  
José Sáez  
Juan Antonio Carceller  
Manuel Jiménez  
Francisco Fuentes  
José Alverá  
(también algunos de esta sección podrían intervenir en funciones habladas)

#### SECCION DE BAILE<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Dice Barbieri: "la compañía de baile español de Variedades tenía por base a la graciosa bailarina Petra Cámara y por maestro y primer bailarín a Antonio Ruiz. Ella cautivaba la atención del público y él merece un lugar distinguido y preferente en su género, no sólo como bailarín y buen maestro, sino por haber conservado la tradición de los antiguos bailes españoles, y por ejecutarlos y vestirlos con propiedad. Como compositor de bailes, Ruiz tiene talento y ha inventado algunos de mucho mérito y gracia que le han colocado en el primer puesto de su clase. Con estos elementos, con las dos niñas, hijas de Ruiz que

Petra Cámara<sup>7</sup>  
Antonia Martínez  
Antonio Ruiz  
Concepción Ruiz  
Dolores Ruiz

DIRECTOR DE ORQUESTA: José Villó

"En septiembre de 1850 se abrió el Teatro Nuevo de Variedades y las primeras representaciones que en él se dieron, fueron de comedias, bailes<sup>8</sup> y de las zarzuelas ya conocidas del público, habiéndose reforzado la compañía con varios artistas, y entre ellos la tiple señora Istúriz. Hay que advertir que en época anterior había sido director de orquesta de este teatro don José Villó, y como su manera de dirigir no satisfacía a los autores, se decidió que éstos dirigieran sus obras respectivas, por lo cual, picado el señor Villó, dejó la dirección"<sup>9</sup>.

Las representaciones comienzan el 12 de septiembre con algunas obras de teatro, pero hasta el 17, fecha en que se repone *¡Tramoya!*, no aparece ninguna zarzuela en su escenario, realizándose su primer estreno el 14 de noviembre. La obra estrenada era de Cristóbal Oudrid, que se unía así al grupo de compositores del Variedades; se trata de *Pero Grullo*, una zarzuela en dos actos, con libro de Antonio Lozano y José María de

---

empezaban a demostrar lo notables que son hoy, en particular la Concha." *Legado Barbieri*. Mss. 14.077, Biblioteca Nacional, (*Documentario*).

<sup>7</sup> Petra Vargas, que con Josefa Vargas y Manuela Perea (La Nena) representó lo más encumbrado del baile nacional, nació en Sevilla en 1827. Debutó a los 17 años en Málaga, cultivando desde entonces la atención del público por su manera grave, honesta y arrogante de bailar el bolero, sin perder la gracia y sensualidad.

<sup>8</sup> El teatro se inauguró el 12 de septiembre con la comedia en 3 actos de Juan de la Rosa *El remedio del fastidio*, la comedia *Dos a dos*, y el baile compuesto por Antonio Ruiz, titulado *La feria de Sevilla*, en que tomaban parte él, Petra Cámara y el cuerpo de baile.

<sup>9</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional, (*Documentario*).

Larrea<sup>10</sup>. La música era bella, pero Oudrid<sup>11</sup> había adaptado para la obra temas anteriores (como su ya exitosa *Rondalla Aragonesa*). La obra sólo se cantó dos días, y no se imprimieron ni el libro ni la música de la misma.

Para superar este inicial fracaso, todos los músicos de la compañía decidieron componer una obra que atrajese al público, solicitado también a partir del 23 de noviembre de este año por el nuevo Teatro Real, y para ello, escribieron una obra en la que pudiera mostrar todas sus facultades la bailarina Petra Cámara, entonces el "embeleso de todos los aficionados al genuino baile español"<sup>12</sup>. La obra, que se estrenó el 19 de noviembre, recibe la definición de Capricho cómico-lírico-bailable, y se titula *Escenas en Chamberí*. Su libro<sup>13</sup> está escrito por José Olona, y la música cuenta con la participación de todos los autores reunidos en el Variedades, siendo "el primer intento conjunto del que Salvador Valverde ha llamado el «Grupo de los Cinco», si bien faltaba Gaztambide"<sup>14</sup>. Se escribió en muy pocos días repartiéndose las piezas del modo siguiente:

---

<sup>10</sup> "Poeta madrileño que floreció en 2 septiembre de 1828, después de haber traducido con Gil a Feullet en *La novela de la vida* y de haber dado al teatro otros insignificantes arreglos, ente los cuales sólo merece citarse la obra *Un drama de familia*, enriqueció la escena con otras producciones originales, entre las cuales podemos señalar los dramas *El principio de un reinado* y *La duda*, las comedias en tres actos *Ellas y nosotros*, y *La ocasión*, y la pieza en uno *Cuerdos y locos*. También arregló a nuestra escena con el señor Martínez Cuende las zarzuelas *El amor constipado* y *Por un inglés*". Díaz Escobar /Lasso de la Vega, *op. cit.* Vol. I. p. 457.

<sup>11</sup> Cotarelo, criticando la actitud de Oudrid, de reutilizar música anteriormente compuesta, dice que "no se moría de indigestión musical". Cotarelo, *op. cit.* p. 279.

<sup>12</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 279.

<sup>13</sup> No desarrolla una argumento dramático, sino que presenta varios episodios y escenas sueltas, con muchos personajes del pueblo madrileño, así como "andaluces, toreros, un marqués amigo de correr, la tuna, un matrimonio ridículo, un pánico general al oír que se ha soltado la leona del Retiro; y, al final, bailes regionales, y en el centro de todo Petra Cámara bailando los suyos con el torero llamado el *Nene*". Cotarelo, *op cit.* p. 279.

<sup>14</sup> Ruiz Tarazona, Andrés. "Rafael Hernando, un precursor". *Cuadernos de Música y Teatro*, Madrid, SGAE, 1989, p. 45. Continúa la cita de Tarazona: "Los cinco «madrileños» son el navarro Joaquín Gaztambide (1822-1870), que se ocupaba de la

- 1º. Seguidillas (cantadas por el Coro), de Oudrid
- 2º. Canto del Cesante, de Barbieri
- 3º. "Caña" coreada dentro de bastidores, de Oudrid
- 4º. Gallegada coreada, de Hernando
- 5º. Polka con copla de bajo, de Hernando
- 6º. Tercetino con coros, de Barbieri
- 7º. Gran baile y coros, de Gaztambide

"Esta zarzuela, o como se llame, hizo gran efecto y se dieron de ella muchas representaciones, desde el martes 19 de noviembre de 1850 que se estrenó en el Variedades y no en la fecha que dice el impreso adjunto que es una equivocación"<sup>15</sup>. Como la obra se repitió varias veces, "la música se hizo popular en breve tiempo"<sup>16</sup>.

## **2. Traslado al T. del Circo (Diciembre 1850)**

"El Teatro Nuevo de Variedades, aunque más amplio que el antiguo, era sin embargo pequeño para que sus entradas pudieran producir lo que la empresa necesitaba para sufragar los excesivos gastos que ocasionaban las tres numerosas compañías de Comedia, de Zarzuela y de Baile. En tales circunstancias la empresa intentó y realizó una combinación para tener, además de su teatro, el del Circo (Plaza del Rey) y dar simultáneamente representaciones variadas en ambos, pero circunscribiendo la Zarzuela al del Circo, que por ser muy amplio, puestas sus localidades a bajo precio, daría sin embargo a la empresa mayores rendimientos que la sacarían de su ahogo. El plan no era malo,

---

dirección de la orquesta; el extremeño, de origen holandés, Cristóbal Oudrid (1825-1877), hoy famoso todavía por su música patriótica para el drama de Lombía *El sitio de Zaragoza*, y los madrileños Francisco Asenjo Barbieri (1828-1863) y el cantante Francisco Salas".

<sup>15</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).

<sup>16</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 280.

pero aquella empresa no había previsto las consecuencias que resultan de que una misma administración..."<sup>17</sup>.

Tal y como relata Barbieri, tres compañías suponen demasiados gastos para una sola empresa, teniendo además que luchar contra el recién inaugurado Teatro Real. La apertura del T. de la Plaza de Oriente había dejado sin función al T. del Circo<sup>18</sup>, que durante largo tiempo se había

---

<sup>17</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (*Documentario*)

<sup>18</sup> El Circo de la Plaza del Rey se había construido cuando, en 1834, vino a Madrid la compañía acrobática del célebre Monsieur Paul Laribean. Entonces se le habilitó un corralón en dicha plaza, en el que trabajó algunos años, saliendo en 1837 para Andalucía. Segundo Colmenares, dueño del solar, edificó ya más sólidamente el Circo al cual vino en 1840 la misma compañía, que trabajó hasta 1842, en que volvió a ausentarse, y José Salamanca lo arrendó para dar funciones de ópera, mientras no se acababa de edificar el suspendido Teatro Real de la Plaza de Oriente.

Aumentó Salamanca el decorado del Circo, construyendo el escenario en uno de sus frentes; pero siempre se resentía de las malas condiciones de figura y acústicas. Sin embargo, aquí trabajaron algunos años las mejores compañías de ópera y baile de Europa. Cansado su empresario Salamanca de soportar las grandes pérdidas que le producía, lo cerró en 1847, y a principios de septiembre de 1848, Nemesio Pombo y Basilio Basili lo arrendaron para seguir poniendo óperas en escena, y empezaron por embellecerlo, bajo la dirección del arquitecto Fornari, pintando la bóveda de blanco y decorándola con relieves de oro que forman grupos en el centro del que pendía una gran lucerna de gas; el resto del techo se decora con guirnalda y coronas de laurel con una disposición circular. Por desavenencias con su compañero, se salió Basili de la empresa antes de empezar, y Pombo se asoció a Andrés Vila, y se inauguró el Circo con la ópera de Mercadante *La Leonora* el 26 de noviembre de 1848. En 1849 y en 1850 siguieron cantando en él los italianos, hasta que pudo abrirse el T. Real, que ya monopolizó la ópera italiana. El teatro podía albergar unos 1.600 espectadores, cómodamente distribuidos; pero podía admitir muchos más. (Cotarelo, *op. cit.* pp. 297 y ss.).

Fernández Muñoz añade algunos datos sobre la arquitectura del teatro: el "Circo Olímpico", estuvo instalado en la Calle del Caballero de Gracia, de la que pasó a la Plaza del Rey en 1834, sobre el antiguo jardín de la Casa de las Siete Chimeneas. Su planta nos llega a través del plano de Ibero de 1872 a 1874. Su denominación como circo provenía más bien del tipo de espectáculos en él representados que de la propia organización del edificio. "Este adopta una extraña disposición, con el escenario enfrente a la fachada - probablemente para facilitar la entrada de animales- situando la sala en el fondo del solar,

ocupado de la ópera italiana<sup>19</sup>, ya que siendo mayor su aforo, aún bajando los precios, produciría mejores rendimientos. Así, la empresa decide que la sección de canto pase a dicho Teatro del Circo, la sección hablada permanezca en el que está y la de baile trabaje indistintamente en uno o en otro. Los precios de las localidades del Circo eran altos, tratándose de ópera italiana no asustaba a los aficionados, pero la empresa del Variedades decide abrir un abono por 30 funciones, llevando a cabo la siguiente rebaja:

Palco principal y entresuelo (sin entradas)	32 (reales vellón)
Palco principal bajo (sin entradas)	16 (reales vellón)
Luneta (con entradas)	10 (reales vellón)
Delantera de anfiteatro (con entrada)	6 (reales vellón)
Asientos de anfiteatro (con entrada)	4 (reales vellón)

---

lo que obliga a acceder a las localidades a través de unos largos pasillos que comunican con la Plaza del Rey. La forma de herradura de la sala recuerda más bien un teatro tradicional aunque el tamaño del escenario parece sugerir la realización en él de espectáculos de grandes dimensiones como los que se representaban en los circos tradicionales. Su aforo para unas 2.000 personas y la existencia de tres grandes anfiteatros parece confirmar unas condiciones especiales en lo que aún eran rigurosos protocolos en la asistencia a los espectáculos teatrales. Lo que eran patio de butacas debió de ser en principio la "pista", siguiendo así el modelo de "circo" anterior a la aparición del tipo de planta central que se desarrolla en Francia hacia 1840).

Conocemos dos fachadas sucesivas que realiza Lucio de Olarieta en 1840 y 1841. La primera sustituía a la antigua tapia que cerraba el local por la parte de la plaza. La segunda se levanta al aumentar la altura del escenario y deberse ocultar el piñón que formaría el extremo de su armadura. El tipo de edificio que ambas sugieren no se corresponde, sin embargo, con el carácter público de su destino y parece querer integrarse más bien en el modelo residencial vigente. Sobre su emplazamiento se construye en 1880 el Circo Price". Fernández Muñoz, *Op. cit.* pp. 180 y ss.

<sup>19</sup> Pérez Galdós en su obra *Los ayacuchos*, nº 29 de los *Episodios Nacionales*, relata lo siguiente: "Anoche estuve en el Circo, que han convertido en Teatro, sin conseguir que esté menos feo que antes; pero al espectáculo de los caballitos es preferible la ópera italiana con buena orquesta y cantores de mérito. Oí *La Vestale* de Mercadante, que me habría gustado si estuviera mi espíritu mejor dispuesto para las emociones del arte". Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 35.

Delanteras de galerías (con entrada)	5 (reales vellón)
Entrada general	3 (reales vellón)

El Teatro del Circo se abre de nuevo con el siguiente cartel:

"La Empresa del Variedades ha decidido abrir el Teatro del Circo (llamado ahora lírico-español), para dar al mismo tiempo que en el de Variedades representaciones de Zarzuelas, Comedias y Bailes españoles alterrando unas con otras, presentándolas a veces juntas y procurando en fin, combinarlas lo mejor que al servicio del público convenga".

y el lunes 26 de diciembre de 1850<sup>20</sup> se representa la obra *El Tío Caniyitas o El viento nuevo de Cádiz*, zarzuela andaluza<sup>21</sup> en dos actos y

---

<sup>20</sup> En *La Opera. Gaceta Musical de Madrid*, del 22 de diciembre de 1850 aparece la crónica del estreno en el T. del Circo, por lo que deducimos que la fecha que nos ofrece Cotarelo es errónea, ya que se comentan en dicho artículo del día 22 vicisitudes de la representación. "Decíate que deseaba y se hablaba mucho de la apertura del T. del Circo, para la cual se estuvo ensayado de antemano un espectáculo lírico-dramático titulado *El Tío Caniyitas*, que dicen había gustado mucho en Andalucía. No me opongo a que así haya sido; pero lo que puedo asegurarte es que no tuvo en Madrid tan buena fortuna, por más que su autor haya sido llamado al palco, y que en algunas escenas hayamos aplaudido. *El Tío Caniyitas*, ya no pertenece al género de zarzuelas; en la forma es una ópera cómica o jocosa, como quieras llamarla, pero qué ópera. ¡Pepe mío, qué ópera! ¿Querrás creer, ya sabes que nunca miento, que nos han querido comulgar llamando zarzuela compuesta por el señor Soriano Fuertes (hijo) a una colección de canciones populares que estamos cansados de oír a los ciegos, y con las que nos han roto los cascos a los chiquillos por espacio de algunos meses, como el tango y demás que se le parecen? Pues nada menos que eso hemos ido a oír al Teatro de la Plaza del Rey, mas, unas seguidillas, unas boleras, en fin nada nuevo, nada desconocido por más que la composición de algunas de estas canciones pertenezca al autor del *Tío Caniyitas*. Tu que eres periodista casi desde la cuna, sabes como se hacen gacetillas y artículos de tijera ¿no es verdad? pues así, ni más ni menos, podríamos decir que está hecha la zarzuela en cuanto a la música. El asunto es del género de esas piezas que invadieron hace algún tiempo la escena dramática, cuyas costumbres no enseñan nada bueno, sino al contrario



en verso<sup>22</sup>, original de Sanz Pérez<sup>23</sup>, "el poeta dramático más famoso de cuantos venían cultivando el género andaluz ya en decadencia"<sup>24</sup>, y música

---

mucha inmoralidad y grosería. El enredo es tan flaco como se han quedado tus pantorrillas después de pulmonía. Vámonos a la ejecución; Salas hizo el papel de protagonista, que es un gitano viejo de costumbres presidiarias, con todo el acierto e inteligencia que le distinguen y con que sabe caracterizar a sus papeles.[...] Ahora hace falta saber en qué idioma está escrita la dichosa zarzuela. No está en italiano, ni en francés, ni en inglés, ni en alemán y menos en español. ¿En qué dirás que está, Pepe mío? mira los personajes y lo adivinarás. Es verdad, en caló; en esa jerigonza que sólo habla la gente de cierta ralea, la gente apasionada de las bellas escenas del Teatro del Instituto, y para quien sin duda fue escrita *El Tío Caniyitas*. [...] Aquel. *La ópera. Gaceta Musical de Madrid*. 22-XII-1850, Año I, nº 12.

<sup>21</sup> Pese a ello, por expreso deseo de Sanz, se editó en Madrid, en 1864 en la Imprenta de José Rodríguez con el título de "ópera cómica española", denominación en verdad impropia, pero la palabra zarzuela "parecía seguir asustando a muchos, lo que no habría de ocurrir, salvo ciertas excepciones, desde el año 1851, en que se impondrá triunfalmente *Jugar con fuego*, de Barbieri, primera manifestación de la zarzuela grande y primer reconocimiento general de que tenía España un género propio con una denominación castiza". Subirá, J. *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945. p. 182.

<sup>22</sup> El asunto se reduce a la historia de un joven inglés (Mr. Frich), que llega a Cádiz y quiere aprender el "caló" de labios de una joven gitana. El tío Caniyitas, gitano marrullero, vendedor de objetos de hierro viejo, creyendo sacarle mucho dinero al inglés, le conduce a ver a Catana, hermosa gitana de la cual se enamora el inglés perdidamente. Pero Catana, que tiene amores con el herrero Pepiyo, en vista de los celos de éste y de las pretensiones del inglés, a la vez que ofendida por los buenos oficios de Caniyitas, provoca la venganza de los compañeros de fragua de Pepiyo, que cogen a los dos culpables y les chamuscan el pelo y las patillas, dejando a ambos escarmentados y contentos.

<sup>23</sup> José Sanz Pérez nació en Rota (Cádiz), el 8 de febrero de 1818. Aunque imprimió sus obras en Cádiz, vivió toda su vida en Madrid, donde colaboró en algunas publicaciones periódicas. Tenía estudios literarios gracias a los cuales consiguió ingresar en el Cuerpo de Archivos y Bibliotecas, en el que llegó a ser Jefe del Archivo Histórico Nacional. Escribió unas 30 obras dramáticas, casi todas en andaluz, llegando a ser el poeta que más fama alcanzó en este tipo de obras. Murió el 28 de enero de 1870.

de Mariano Soriano Fuertes. La obra se había estrenado con gran éxito el año de su composición (1849) en el Teatro de San Fernando de Sevilla.

El propio autor en la parte autobiográfica que se dedica en su *Historia de la Música Española* cuenta los hechos que provocaron su composición: "En el verano de 1849 marchó Soriano a Sevilla, en cuya capital se encontró a su amigo Francisco de Salas, el que a más de informarle del pensamiento que tenía de pedir el privilegio para el planteamiento de la zarzuela, le instó a que coadyuvara al objeto, escribiendo alguna obra de costumbres andaluzas; lo que Soriano le prometió, marchando a Cádiz para el efecto a ponerse de acuerdo con el celebrado poeta del género andaluz don José Sanz Pérez. Este apreciable escritor no tuvo dificultad en adherirse a tan útil pensamiento, y escribió un libro dividido en dos actos, bajo el título de: *El tío Caniyitas*, que puso en música Soriano...

El señor Soriano no trató de hacer un "capo de ópera" de imitación extranjera, porque ni éste fue su pensamiento, ni su talento le hubiera sacado airoso de la demanda. Trató únicamente, y fácil es de conocer, de poner en planta una idea adoptada por los grandes compositores de otras naciones, para dar sabor de localidad a sus obras lírico-dramáticas, como principio de un gran pensamiento de utilidad nacional, que muchas veces se había probado y otras tantas no había producido los resultados que se deseaban. Para el pueblo, único apoyo con que entonces podía contar el teatro lírico-español, se escribió el *Caniyitas*, con los descuidos consiguientes al que nunca corrige sus producciones como le sucede al Sr. Soriano, pero fáciles de hacer desaparecer, estando la base aprobada por una mayoría inmensa, destructora en todo tiempo de las minorías exclusivistas, tan perjudiciales para el desarrollo y adelantos de los conocimientos útiles... En noviembre de 1849 se ejecutó con un feliz

---

"Escribió unas 30 obras dramáticas, la mayor parte en lenguaje andaluz y gitanesco, para el teatro en que estaban José M<sup>a</sup> Dardalla, la Hernández y otros actores que sobresalen en este género. De las más aplaudidas fueron las tituladas *Los celos del tío Macaco* (1849), *La flor de la canela*, *Andújar*, *El congreso de los gitanos*, *Marinos en tierra*, y otras. También escribió varios libretos de ópera para el maestro Madrid, como *La Maga*, y tradujo y arregló *Betty*, *Don Crispín*, y *la Comadre*, *Fra Diávolo*, y publicó algunos artículos de costumbres". Cotarelo, *op. cit.* p. 299.

<sup>24</sup> Subirá, J. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 182.

resultado y por primera vez el *Caniyitas* en el Teatro de San Fernando de Sevilla, por los actores Rita Revilla y Francisco Luna, y los cantantes españoles Manuel Carrión, célebre tenor hoy en Europa, y Joaquín Becerra; y a poco más de un año de su estreno, se había ejecutado en los tres teatros de Cádiz, a la vez, 130 noches consecutivas, y en los de Gibraltar, Málaga, Valencia, Madrid, Granada, y después en todos los demás teatros de España y de América, con un satisfactorio éxito"<sup>25</sup>.

La obra, "en menos de dos años dio la vuelta a la Península, siempre cubierta de fanáticos aplausos, y no hubo pueblo que no quisiera verla representar en su teatro. En muchas ciudades de España, lo mismo que en La Habana o en Méjico y en otras capitales de América del Sur, donde compañías italianas daban representaciones de ópera, ocurría a menudo algo muy curioso: el empresario, para obtener buenos ingresos, se veía obligado a añadir al programa un acto por lo menos de la zarzuela de moda.

Quizá en ninguna parte haya sido tan grande el entusiasmo como en Cádiz. Durante toda la temporada, *El tío Caniyitas* fue representado todas las tardes, sin interrupción, en tres teatros a la vez, lo que significa un total de 130 representaciones consecutivas. Una circunstancia especial aumentaba aún más la atracción de la obra, dándole actualidad. En efecto, el personaje principal no era un tipo fantástico. Existía en verdad y todo Cádiz le conocía: era un viejo gitano apodado el tío Macán, y todos los gaditanos quisieron aplaudir al actor que en el papel del tío Caniyitas había sabido dar realidad sorprendente a su personaje [...]

---

<sup>25</sup> Peña y Goñi dedica duras palabras al texto de Soriano y afirma qué fácilmente "se puede observar el cariño paternal con que trata Soriano Fuertes la parte histórica de su popular zarzuela. No hizo otra en su vida, ni podía acometer empresas de algún empeño, porque la aparición de los primeros maestros españoles que al cultivo de nuestra ópera cómica se dedicaron, hizo enmudecer forzosamente a quien estaba imposibilitado para tomar parte en la contienda. Soriano Fuertes pudo envanecerse con el éxito de su *Tío Caniyitas*, y creyó, quizá de buena fe, que los aplausos de la plebe a cuatro canciones desnudas y calcadas servilmente en el molde popular, constituían un diploma de compositor; pero se engañó por completo. *El tío Caniyitas* fue principio y fin de su carrera". *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imp. El Liberal 1881.

Poco tiempo después de la primera representación, ya era popular la zarzuela en toda España y hasta en América. *El tío Caniyitas* se puso tan de moda que causó verdadero furor. Se le reproducía de cien modos diferentes: en grabados, en litografías, en los librillos de papel de fumar y hasta en los abanicos de calaña, esos abanicos montados en junco que se venden por dos cuartos los días de corrida.

En Málaga se vendían estatuillas de terracota que representaban los principales personajes de la obra. También adornaban las cajas de pasas con tipos de *El tío Caniyitas*. En Andalucía, lo mismo que en la capital, en las corridas de novillos se daba a un picador el nombre del héroe de la obra, que también tomaron como título algunos periódicos de Sevilla y de Madrid. Casi no había hombre del pueblo, y hasta niño, al que no se oyera en las calles o en los talleres tararear los principales motivos de la zarzuela. Todavía hoy en el gaditano barrio de la Viña, habitado por numerosos herreros, el viandante puede ver a esos obreros trabajando mientras cantan el coro de los Herreros, del segundo acto. Y se acompañan, al igual que los de la zarzuela, haciendo resonar cadenciosamente sus martillos sobre los yunques.

*El Tío Caniyitas* casi fue una improvisación. El libreto y la partitura fueron escritos en menos de quince días. Ambos poseen en sumo grado las cualidades que caracterizan a la obra de rápida inspiración: el genio y el entusiasmo. Los autores se habían propuesto llevar a la escena cuadros de costumbres nacionales muy característicos, acompañados de una música realmente nacional. Y lo consiguieron maravillosamente. Madrid no tardó en adoptar la pieza de moda, y *El tío Caniyitas* se representó en ella por vez el año 1850, por una compañía española de zarzuela en el Teatro del Circo, que hasta entonces sólo había dado óperas italianas"<sup>26</sup>.

Barbieri, en contra de las opiniones demoleadoras de Peña y Goñi, presenta una visión más imparcial del estreno: "Esta obra traía una gran representación de Andalucía, donde se había ejecutado por primera vez, y en Madrid, a pesar de hacer el protagonista Salas, no tuvo sino un resultado frío, fundado tal vez en que las andaluzadas iban de capa caída, o en que esta obra era de un interés local, y por consiguiente el público de

---

<sup>26</sup> Doré, G. / Davillier, Ch. *Viaje por España*. 1863.

la Corte no podía entusiasmarse como lo había hecho el de Sevilla"<sup>27</sup>. Los números musicales de esta zarzuela<sup>28</sup> son los siguientes:

#### ACTO PRIMERO

- 1º. Introducción y Coro [*¡Ay! Qué bulla*]
- 2º. Canción de Caniyitas y Mr. Frich (bajos) [*Es una jembra*]
- 3º. Coro de vendedores [*¡Ay, Caniyitas!*]
- 4º. Canción del Vito con coro (tiple) [*Quien no haya visto*]
- 5º. Presentación de Mr. Frich por Caniyitas (bajos)[*Dios guarde*]
- 6º. Terceto de Catana, Caniyitas y Mr. Frich (bajos y tiple) [*Si me dices*]
- 7º. Cuarteto final con coros (tiple, tenor y bajos) [*Anda, ve*]

#### ACTO SEGUNDO

- 1º. Introducción y coro de Herreros [*¿Qué tendrá?*]
- 2º. La maldición de Repampliyao (tenor) [*Eres cómo la adelfa*]
- 3º. Dúo de Catania y Pepiyo (tiple y tenor) [*Yo no he tenío*]
- 4º. Aria de Mr. Frich (bajo) [*Mi gitana*]
- 5º. Dúo de Catania y Caniyitas (tiple y bajo)[*Tú lo tienes*]
- 6º. Coro y dúo de Caniyitas y Mr. Frich (bajos) [*Caniyitas*]
- 6º. Rondó final por Catana y coros [*Nadie se atreva*]

Barbieri define la música de la obra como "una rapsodia o arreglo de multitud de aires andaluces antiguos y modernos, más o menos conocidos, como el mismo autor confiesa".<sup>29</sup> "Está escrita en caló tan cerrado, que

---

<sup>27</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).

<sup>28</sup> La partitura fue impresa por Lodre, "Madrid, sin año. Folio. 109 páginas. Portada grabada con una gran viñeta que representa una gran escena de baile". Cotarelo comenta que Lodre hizo una impresión para piano solo en 38 hojas. *Op. cit.* p. 303.

<sup>29</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).

causa maravilla cómo de lo cantado pudo el público entender una palabra, y ni aún de lo hablado"<sup>30</sup>. El reparto madrileño<sup>31</sup> fue el siguiente:

*Catana, la Lagartija:* Señorita Revilla

*Pepiyo:* Manuel Carrión

*Tío Caniyitas:* Francisco Luna

*Mister Frich:* Joaquín Becerra

*Tío Joyín:* Cejudo

*Tío Joaquín:* Caballero

*Una florera:* Señora Belmonte

*Un negrito:* Carnaval

"Salas y Alverá estuvieron en su papel. En cuanto a Adelaida Latorre y a González, un periódico comentaba que "la primera necesitaba tomar unas lecciones de Pepa Hernández (*la Sainetera*) para manejar con más desembarazo la saya gitanesca, y el segundo debía ensayarse con Dardalla, el maestro de todos los macarenos"<sup>32</sup>. Comenta además Cotarelo que "de las quince piezas de música, las que más gustaron además de la Introducción, fueron las seguidillas de Caniyitas<sup>33</sup>, cantadas por Salas; el dúo de Catana y Pepiyo; y el terceto del final, que se repitieron"<sup>34</sup>.

Se trata de una obra coherente como las obras anteriores de su autor, coincidiendo incluso en el tipo de trama argumental con sus obras anteriores como *Jeroma, la castañera*, o *¡Es la Chachi!*, y refleja el final del tipo de zarzuela andaluza que pertenecía ya a otra época del género y que no recibía el aplauso de un público al que había entusiasmado años antes<sup>35</sup>. Según opiniones de algunos estudiosos del espectáculo lírico

---

<sup>30</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 301.

<sup>31</sup> La obra contaba con 22 personajes, pero sólo eran destacados los que citamos.

<sup>32</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 304.

<sup>33</sup> Continuamos constatando que cada vez que aparecen unas seguidillas, boleras o boleros, son los números musicales que más éxito obtienen.

<sup>34</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 304.

<sup>35</sup> La obra que se estrena el mismo año que *Colegialas y Soldados*, adopta ya la nueva forma en dos actos.

nacional, el éxito de *El Tío Caniyitas* en 1849 indica que "el «casticismo» no había abandonado los escenarios españoles. Parece cierto que la ópera italiana se impuso, pero es más difícil de aceptar que el éxito de *Colegialas y soldados* de Hernando, fuera suficiente para trastocar un equilibrio según el cual la tonadilla desapareciera radicalmente, poniéndose a Rossini en su lugar [...] Me resulta un tanto difícil aceptar gran parte de las habituales explicaciones sobre la génesis del fenómeno zarzuelístico. Evidentemente que hubo de pesar la moda europea de lo español, la visita de Glinka, la situación político-económica del periodo... pero sigo creyendo en la permanencia en nuestros tablados de espectáculos casticistas. [...] Mariano Soriano Fuertes ya había estrenado en 1842, alcanzando otro gran éxito, *Jeroma la castañera*, y la denominó "tonadilla". Los éxitos de Basili, Iradier, etc, con anterioridad al estreno de *Colegialas y soldados* invitan seriamente a reconsiderar el tema del origen de la zarzuela. El casticismo que se desprende de *El Tío Caniyitas* entronca directamente con las características del género chico, que oficialmente se inaugura con *La canción de la Lola*, de Federico Chueca, estrenada el 25 de mayo de 1880. Y no puede ser casual que ese casticismo se introduzca muy pronto en la zarzuela grande y progresivamente la vaya trivializando"<sup>36</sup>. Exageradas pueden parecer dichas conclusiones; sin embargo coincidimos en la opinión que sostiene el mantenimiento de un "casticismo" tipo Soriano Fuertes en las zarzuelas restauradas; ya hemos afirmado repetidas veces a lo largo de la tesis que si el molde formal es de filiación francesa, las formas y el lenguaje musical son claramente autóctonos. El casticismo de *Jeroma la castañera* era considerado demasiado "vulgar" por unos autores (Hernando, Gaztambide, Oudrid, Barbieri en menor medida), que pretenden reinstaurar un género lírico nacional, con pretensiones de crear la ópera nacional<sup>37</sup>, pero poco a poco, la utilización de formas del lenguaje

---

<sup>36</sup> Carreira, Xoan Manuel. "Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX". *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 159.

<sup>37</sup> "Al público mismo, que hace catorce años no concebía se pudiera cantar en serio en el rico y sonoro idioma de Cervantes, le ha servido la zarzuela para acostumbrarse a oír con el mayor gusto la música aplicada a los versos españoles. A la zarzuela se le debe la mayor parte de nuestro desarrollo musical, tanto en el orden artístico, cuanto en el

nacional (seguidillas, boleros, polos, tiranas, jotas, etc.) comienza a ser una necesidad para crear un lenguaje propio. "No hay duda en pensar que sin la ayuda del teatro lírico, parte de estas formas<sup>38</sup> se habrían perdido, o se mantendrían como algo pintoresco y perteneciente al pasado popular. Igualmente, si el naciente teatro no hubiera encontrado un material preexistente con el que contar, no hubiera conseguido "nacionalizar" el género, un género sin duda importado de París en cuanto a actitud y a forma global se refiere"<sup>39</sup>. Trataremos con mayor profundidad el tema al hablar de la pervivencia de las formas casticistas en la zarzuela restaurada.

La obra no obtuvo en Madrid el mismo éxito que en Cádiz, pero se mantuvo ocho noches en escena, y luego se representó con bastante frecuencia.

El 14 de enero del año siguiente se pone en escena la segunda parte de *Misterios de Bastidores*, con los mismos autores que la primera; "esta obra gustó, mas no tanto como la referida primera parte del mismo nombre."<sup>40</sup>, a pesar de que según Cotarelo, "la música de Oudrid no

---

económico... Lo cierto es que ni soñar en ella (en la ópera) se podría, a no haber existido la zarzuela, que ha despertado el gusto por la música dramática española, y que, creando tantos intereses artísticos y materiales, da la más justa idea de los que se crearían con la grande ópera... En mi opinión, sólo por este camino llegaremos al fin apetecido de fundar la grande ópera; o cuando menos si no la fundamos, tendremos ya un género de espectáculo nacional simpático a la multitud, y dentro del cual podrán lucirse las dotes de inspiración y de talento de los compositores y cantantes españoles". Barbieri. Citado en: Barce, Ramón. "La ópera y la zarzuela del siglo XIX". *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 150

<sup>38</sup> Nos referimos a las formas autóctonas como Boleros, Seguidillas, Polos, Tiranas, Jácaras, etc.

<sup>39</sup> Cortizo, Encina. "La pervivencia del repertorio de la escuela bolera en la zarzuela restaurada del siglo XIX". *Encuentro Internacional de la Escuela Bolera*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 185.

<sup>40</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).



desmerece de la anterior"<sup>41</sup>. La obra estuvo representada por Antonia Ystúriz, José Alverá, María Bardán, Manuela Bueno, Fuentes, Sáez, Jiménez y Carceller. No hemos podido estudiar la zarzuela completa<sup>42</sup>, pero lo que parece evidente es que pertenece a la tradición inicial de las obras en un solo acto. De la partitura incompleta que ha aparecido en el Archivo de la Sociedad de Autores<sup>43</sup>, se desprende la siguiente forma dramática:

Nº 1. Introducción (Empresario y coro)

Nº 2. [número perdido]

Nº 3. Cuarteto (Empresario, *Corbatti, Meloni, Sardini*)

Nº 4. [número perdido]

Nº 5. Aria del prestamista (*Homobono*)

Nº 6. Final (tutti)

Su estructura es simple, y parece no contemplar los avances formales de Hernando. Su trama desarrolla una sátira contra la "invasión" de música y músicos italianos en Madrid; estudiaremos su estilo en el apartado dedicado al análisis musical.

El 10 de febrero se repone la obra *Las Señas del Archiduque*, con algunas piezas nuevas que había insertado Gaztambide<sup>44</sup>, y el 18 de febrero se estrena la segunda parte de *El Duende*, obra de los mismos autores que la parte primera. Cotarelo afirma que "en esta obra se quiso extremar la nota cómica, convirtiéndola en burlesca, y acumular episodios casi sin relación unos con otros, a costa de la verosimilitud"<sup>45</sup>, y a su juicio, la música es también inferior a la de la primera parte. Los números de música son:

---

<sup>41</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 305.

<sup>42</sup> Véase el análisis de la obra en el epígrafe correspondiente dentro de este capítulo.

<sup>43</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo de Teatro Lírico de la Sociedad General de Autores. Madrid, Partituras de Orquesta*. Vol. I. SGAE, 1993.

<sup>44</sup> Esta vez la zarzuela contó con la participación de la cantante Cristina Villó, cantante de ópera, que acababa de ser contratada en el Circo, así que "puede decirse que resultaría bien cantada la obra de Suárez Bravo y Gaztambide". Cotarelo, *op. cit.* p. 305.

<sup>45</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 305.

## ACTO PRIMERO

- 1º. Divertimento instrumental.
- 2º. Introducción por la Pellizari y coro general
- 3º. Dúo de las señoras Yáñez y Pellizari
- 4º. Terceto por la Pellizari y Fuentes
- 5º. Dúo de la Bardán y Alverá
- 6º. Canción de Fuentes
- 7º. Serenata por el coro
- 8º. Final por la Yáñez, la Pellizari y Fuentes.

## ACTO SEGUNDO

- 1º. Introducción por el cuerpo de coros
- 2º. Canción por la Yáñez
- 3º. Dúo de Aznar y Alverá
- 4º. Cuarteto de la Yáñez, la Pellizari, Alverá y Sáez
- 5º. Cencerrada por Alverá y Coros
- 6º. Final (tutti)

El reparto del estreno fue el siguiente:

*Doña Inés:* Luisa Yáñez  
*Doña Sabina:* María Bardán  
*Juana:* Cornelia Pellizari  
*Doña Rita:* Manuela Bueno  
*Doña Melquíades:* Joaquina Carceller  
*Don Carlos:* Manuel Catalina  
*Don Calisto:* José Aznar  
*Antonio:* Antonio Alverá  
*El tío Bartolo:* José Rodríguez  
*Paco:* Francisco Fuentes  
*Don Diego:* José Sáez  
*Don Miguel:* Mazo  
*El tío Emeterio:* Juan A. Carceller

*El Cabo Correa: Mazo.*

La mayoría de los actores son de la sección de declamado. "Es muy extraño que ni la Latorre, ni la Ystúriz, ni Salas, ni González, tomasen parte en la representación, cosa que debió de perjudicar mucho al buen éxito de la zarzuela"<sup>46</sup>.

La obra se puso en escena acompañada de la primera parte<sup>47</sup>. Continuando con las reposiciones de obras ya estrenadas, el 12 de marzo se repite a beneficio de María Bardán la zarzuela *Tramoya*. El estreno de la siguiente obra, *La Picaresca*, es el hecho que desencadena la quiebra de la empresa. Barbieri lo relata en los siguientes términos:

"Llegamos a la época en que la empresa de Variedades y el Circo atravesaba una crisis y penuria que amenazaba una total ruina; el señor Gaona había agotado sus capitales y se hacía víctima de los prestamistas, para atender al pago de sus compromisos; el señor Carceller por su parte había malgastado su dinero y el de sus socios en francachelas en las tiendas de *Los andaluces*, pensando tal vez que los tesoros del pobre Gaona no habían de tener fin; el gran peso que gravitaba sobre esta Empresa era ya tan excesivo, que todos temíamos una quiebra próxima e irremediable por más que los empresarios hacían los mayores esfuerzos por continuar; Salas mismo había hecho préstamos a Carceller para que pudiera salir a puerto en medio de tales tempestades; pero todo era en vano, e imposible continuar manteniendo las tres grandes compañías que hasta el día estaban manteniéndose en los dos teatros, máximamente cuando en desaciertos la dirección derrochadora, no había pensado que su mala administración sería su ruina,

---

<sup>46</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 306.

<sup>47</sup> "Habiendo tenido que suspender sus tareas teatrales la empresa, por no poder atender a los dos teatros y tres compañías que tenía, fui el sólo autor de la zarzuela a quien se adeudaron más de 3.000 reales de derechos de autor devengados, y un beneficio que me correspondía haber hecho, sin embargo de que en aquella última parte de la temporada, se había sostenido el teatro con las muchas buenas entradas, con aumento de precio en todas las localidades, que se hicieron de las llamadas dobles funciones por hacerse en una representación las dos zarzuela: *El Duende, primera y segunda parte* y que fue motivado por haberlo pedido así SSMM cuando se dignaron por primera vez asistir a este nuevo género de espectáculo nacional. En cambio fui de los que más influyeron para que no se motivasen conflictos a la empresa". Carta dirigida a Barbieri por Hernando. *Legado Barbieri*, Mss. 14077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).

tanto más segura cuanto más difícil es administrar bien dos teatros a la vez. En este deplorable estado, Salas, que debía según contrato hacer su beneficio, y que como se ha dicho había adelantado fondos a Carceller, procuró que dicho beneficio fuera lo más productivo posible; al efecto aprovechó la primera representación de *La Picaresca* y además comprometió a la Alboni y a Ronconi para que vinieran al Circo a cantar en la misma noche de su beneficio; para este fin anunció pomposamente dicho beneficio concebido en los términos siguientes:

1º *La Picaresca* , ópera-cómica en dos actos.

2º Aria de la *Betty* por la señora Alboni.

3º Acto tercero del *Fausto* por el señor Ronconi y Coros.

La función así dispuesta, se llevó Salas todos los billetes del teatro a su casa donde los vendió a unos precios excesivamente subidos y se anunció la representación para el Lunes 24 de Marzo; representación que el público esperaba con ansiedad; y nosotros seguíamos ensayando *La Picaresca*, cuando al llegar el día designado se vio Salas repentinamente atacado de una ronquera tan fuerte y pertinaz, que hacía imposible la ejecución del espectáculo (y sigue la historia de mis contrariedades). En tal estado fue preciso suspender la función ya ensayada, más como la Alboni y Ronconi habían concluido su temporada en el Teatro Real y se marchaban de Madrid, no era posible dejar de hacer la función pronto, a no ser que Salas se conviniera a renunciar a sus ventajas, quitando la función y devolviendo el dinero al público, cosa muy difícil, porque como los precios eran convencionales, y además mucha parte del público había dado más de lo que se pidió por sus billetes, era imposible cuando menos saber lo que había pagado cada uno. A todo esto, la ronquera de Salas se agravaba en vez de mejorar, la impaciencia del público iba en aumento, al paso que también la Empresa del teatro, apurados sus recursos, no sabía ya qué partido tomar en tan azarosas circunstancias. A esto sólo hubiera habido un remedio que era devolver el dinero y renunciar a la Alboni y a Ronconi, pero como Salas antes que soltar la presa quería dejarse los dientes en ella, fue tanto lo que a Gaztambide y a mi nos rogó para que permitiéramos hacer nuestra obra que por fin nos resignamos al sacrificio, creyendo que podría esto contribuir al bien de la empresa en la que todos estábamos interesados.

Por fin se determinó la función para el Viernes 29 de Marzo de 1851, poniéndose en escena *La Picaresca*, cuyo libreto fue puesto en música el primer acto por Gaztambide y el 2º por mi. La representaban Cristina Villó, Bardán, Salas, Festa,

Fuentes, Aznar, Cortés y otros y estaba convenido en que Gaztambide dirigiera su acto y el aria de la Alboni y yo el mío y el Acto del *Fausto* que cantaba Ronconi.

Llegó la hora de la función y el teatro se llenó de público aristocrático<sup>48</sup> y por consecuencia poco aficionado a la zarzuela<sup>49</sup> y en esta época menos aficionado que en la que escribo estas líneas. Empezó la representación anunciando la ronquera de Salas, que era atroz, y esto ya puso al público de mal humor; oyó el primer acto con cierto disgusto al percibir que dicha ronquera no era una leve indisposición, sino que Salas se hallaba en tal estado que ni se le entendía hablando ni cantando. Esto unido a la impaciencia del público que lo que deseaba era oír a los artistas italianos, contribuyó y no poco al mal éxito de la obra. En el intermedio me anunció Salas que era preciso cortar su aria porque su mal, que por momentos se agravaba, le impedía cantarla; yo desesperado accedí y me puse a dirigir la orquesta en el 2º Acto, en la disposición de espíritu que se puede imaginar pero con un valor, el de la desesperación, del que yo no me creía capaz hasta entonces. Así vi pasar el 2º Acto y así sufrí los silbidos que se oyeron al llegar el reconocimiento que hay al final de la obra. A pesar de todo, la música tuvo pasajes en los que no sólo agradó, sino que tuvo aplausos, sobre todo en las piezas de ambos actos que no cantaba Salas. Por fin cantaron los italianos y se acabó la maldita función, no sin haber públicamente, entre los bastidores, dicho Salas que él nos compraría la desgraciada obra para sufragarnos de tan gran perjuicio. Sin embargo la compra no sólo no se efectuó, sino que los pobres autores ni cobraron el tanto por ciento que nos correspondía después de haber contribuido a que Salas se metiera en el bolsillo los pingües productos de su beneficio a costa del sacrificio de nuestro amor propio y de nuestros intereses materiales.

¿Y merecía la obra tan mal recibimiento?... yo creo que no, y hasta me atrevo a asegurar que hubiera gustado en otras circunstancias, tal es la idea que yo tengo de su música, y sin contar para nada con el amor propio de autor, la cual tenía un sello muy característico español y algunas piezas buenas, como son, la Romanza de Soledad, el dúo entre Rinconete y Cortadillo, el Coro de Alguaciles y Soldados y el terceto.

Para colmo de las desdichas que pesaron sobre esta obra baste decir que murió su autor Doncel, cuando empezaban los ensayos. Esta es la causa porque su libreto adjunto se imprimiera con fecha anterior a su representación.

---

<sup>48</sup> Era un tipo de público que iba al Real a escuchar ópera italiana, y Salas había conseguido arrastrar al Circo con la presencia de Ronconi y la Alboni.

<sup>49</sup> Está claro que el público al que se destinaban las zarzuelas, y al que le gustaba además oírlas, eran las clases medias-bajas.

Resta sólo decir que Gaztambide al día siguiente fue la causa de que la Empresa del teatro se declarara en quiebra; hecho que aún no le ha perdonado Salas, porque éste quería que continuasen los espectáculos de cualquier modo, a fin de reintegrarse él de un pico que le quedaba cobrar del dinero que había dado a Carceller para pagar una nómina.

¡Pueden caber juntas más calamidades teatrales!!..."<sup>50</sup>

En uno de los periódicos madrileños, se podía leer días después: "La obra no ha podido ser juzgada porque no fue oída... Lo que sí no podemos menos que censurar es que el Sr. Salas antepusiese una ambición mezquina al éxito de la ópera. Antes que atraer concurrencia a su beneficio con el aliciente de oír a la señora Alboni y al señor Ronconi, creemos que estaba el porvenir de los compositores de una obra, que ya lucha con un mal precedente."<sup>51</sup>

El asunto<sup>52</sup> de la obra procede de la más clásica tradición picaresca española, ni más ni menos que del *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes, a

---

<sup>50</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).

<sup>51</sup> El diario es *La Semana*, y el comentario añade: "Lejos de participar del ritmo suave y sentimental de la música italiana moderna, y ésta es su eminente condición, está llena de la alegre vivacidad de la música española y del género bufo, y por consiguiente es muy distinta a la italiana"; interesante comentario si pensamos que la obra no obtuvo el beneplácito del público, aunque no por su estilo, sino por su nefasta representación, según comenta Barbieri, que añade que la música "tenía un característico sello español".

<sup>52</sup> El acto primero ocurre en la casa de Monipodio: se cuentan, como en la novela, los hurtos y heridas hechos y para hacer. La Escalanta arrastra a la guarida a Soledad, una joven huérfana que vivía con ella y había querido fugarse de su compañía. Rinconete y Cortadillo se quejan de lo mal que los tratan los demás ladrones y se separan de ellos. Los otros traen atado a Ginés, que creen es un peruano rico, y ante una irrupción de alguaciles arrojan en la cueva a Ginés y huyen a esconderse, dejando sola a Soledad, que al oír las voces de Pasamonte, enternecida le libra y ambos huyen. En el acto segundo, el lugar de la escena es la Venta del Mirlo, en Córdoba. Monipodio es el Ventero; Ginés se ha convertido en Maese Pedro y anda con su mono y con Soledad por los pueblos. En la Venta está, entre otras personas, un embozado que "lo oye y examina todo. De pronto llegan por diversos lados Rinconete, vestido de capitán con soldados de su compañía, y Cortadillo de comisario de la Inquisición con alguaciles. Ginés los conoce, y para recobrar los papeles que acreditaban el derecho a una herencia que se va a adjudicar en

lo que García Doncel había añadido algunos fragmentos del *Quijote*. La organización musical de la obra es la siguiente:

#### ACTO PRIMERO

- 1º. Obertura
- 2º. Introducción por el coro de ladrones
- 3º. Dúo de Teresa y Fuentes (Rinconete y Cortadillo)
- 4º. Romanza de la Sra. Villó (Soledad) y coros
- 5º. Aria por Salas (Ginés) y coro
- 6º. Dúo por la señora Villó y Salas
- 7º. Final por el coro

#### ACTO SEGUNDO

- 1º. Preludio
- 2º. Baile coreado de mozas y mozos
- 3º. Aria por Salas y coro
- 4º. Coro de alguaciles y soldados
- 5º. Terceto por Salas, Testa y Fuentes
- 6º. Cuarteto y coro
- 7º. Final por la Cortés, Villó y Coro

Es decir, siete números por acto, que era lo establecido. Barbieri comenta que la música era buena, y el mismo periódico que mencionamos anteriormente, afirma que "lejos de participar del ritmo suave y sentimental de la música italiana moderna, y ésta es su eminente condición, está llena de la alegre vivacidad de la música española y del

---

Córdoba y que los rateros le habían quitado en Sevilla y él había quitado antes en Lima a su dueño, don Gonzalo, dejándole malherido, hace que los auxiliares de cada uno de los dos granujas prendan al otro. Y cuando ya Ginés se cree seguro en posesión de los papeles, llega el corregidor, quien, además de desenmascarar al ladrón, le presenta el embozado, que es el verdadero dueño de los documentos y padre de Soledad, que también le había sido robada.

género bufo, y por consiguiente es muy distinta a la italiana". El reparto de la obra fue el siguiente: Ginés de Pasamonte: Salas / *Rinconete*: Testa / *Cortadillo*: Fuentes / *Monipodio*: Aznar / *Don Gonzalo*: Cortés / *Escalanta*: María Bardán / *Soledad*: Cristina Villó.

La empresa no aguanta más<sup>53</sup>; el teatro cierra y el mismo día 29 de marzo se le devuelve el dinero a los espectadores que habían adquirido ya las entradas. Continúa Barbieri: "La malparada y quebrada Empresa de Carceller, quiso rehabilitarse y para ello se echó en brazos de un prestamista de Madrid llamado don Pío Usera muy conocido por usurero y a quién lo cómicos por decisión llamaban don Impío Usura Este sujeto hizo no sé qué combinación con Carceller, el resultado es que presentándose ambos a la cabeza de la Empresa, volvieron a abrir el Teatro del Circo con las mismas compañías de antes, el domingo de Pascua 20 de Abril de 1851 y con representaciones de zarzuelas<sup>54</sup>. A los pocos días, Lunes 28 del mismo mes, se estrenó *Un Embuste y una boda*, zarzuela que se anunció con el nombre de ópera-cómica, música de Tomás Genovés y ejecutada por las señoras Rizo (Josefa y Cayetana), Ystúriz y Bardán y los señores González, Alverá, Fuentes, Sáez, Rodríguez y Vivancos. Esta zarzuela a pesar de que el autor músico consiguió que asistieran a su representación de estreno SSMM y AA, hizo un horroroso fiasco"<sup>55</sup>. El libreto de la obra era de Luis Mariano de Larra<sup>56</sup>, y estaba escrita en dos actos, con los siguientes números de música:

---

<sup>53</sup> Subirá comenta que "ni a Oudrid le acompañó la suerte en la segunda parte de *Misterios de bastidores*, ni tuvo Hernando mejor fortuna con la segunda parte de *El Duende*, estrenadas ambas en el Circo -que a la sazón, de acuerdo con la verdad efectiva y con las órdenes gubernamentales, se denominaba "Teatro Lírico Español". Sólo se canta una noche cierta zarzuela (*La Picaresca*), cuyo primer acto era de Gaztambide y el segundo de Barbieri; al día siguiente quebró la empresa del Circo -designémosle así, puesto que ese nombre prevaleció por doquier- y ambos músicos se contentaron con aprovechar esos números musicales para introducirlos más adelante en otras obras; cosa no del todo inadmisible, cuando muchos grandes maestros, desde Bach hasta Beethoven, han efectuado algo semejante sin el menor escrúpulo ni la menor inquietud". *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 199.

<sup>54</sup> Se trataba de reposiciones de *La paga de Navidad*, *Gloria y peluca* y *A última hora*.

<sup>55</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (*Documentario*).



---

56 "Habiendo nacido en Madrid, por el año 1830, sus primeras producciones escénicas datan del 1851, cuya fecha aparece ya en su zarzuela *Todos son raptos*, que se estrenó con música del maestro Oudrid en el teatro del Circo, llamado entonces *Lírico español*; mas desde los 21 años de edad hasta los cuarenta y seis su catálogo dramático cuenta hasta 76 producciones de diversos géneros, lo que viene a salir próximamente a tres composiciones anuales. Tanta laboriosidad demuestra en este ingenio gran fecundidad de inventiva, suma facilidad para desenvolver sus ideas dándoles estructura escénica, admirable espontaneidad para crear tipos y situaciones, y altas dotes poéticas.

Pero, en cambio, la misma abundancia y rapidez al concebir y realizar revela ya los lamentables defectos de su teatro; poco estudio, graves incorrecciones de fondo, inverosimilitudes gravísimas, debilidad de recursos, vulgaridad en muchos casos, y mal gusto y falta de arte en otros; imperfección en el dibujo de los caracteres, que más parecen bosquejos al lápiz que miniaturados con color, y abandono del pensamiento dramático, que pocas veces persigue con constancia y deja terminado satisfactoriamente, son los vicios que sombrean el brillante catálogo de sus preciosas dotes. Pocos autores habrá que conozcan como Larra los misteriosos resortes para mover la escena y atraerse el interés y la simpatía del auditorio; y no contribuyen poco a esto las dotes de su ingenio, discreto, elegante, fácil, ingenioso, agudo, perspicaz, rebuscador de recursos no siempre plausibles, pero aceptados siempre por el público que le alienta y le adula con sus aplausos. Buena prueba ofrece de esta popularidad la lastimosa evolución que se observa en la vida dramática de este escritor.

Sin embargo de que sus aptitudes naturales parecían inclinarle más del lado de la comedia, en cuyo campo podía manifestar mejor su ligereza, gracejo y donaire, cultivaba también con notable acierto su éxito sorprendente el drama histórico y en particular el de costumbres, cuando arrastrado sin duda por el predominio de la fantasía por las imposiciones de su imaginación, que llegó a dominar a su cabeza y aún a su corazón, tomó el desacertado rumbo que le marcaban los deslumbradores horizontes del género bufo, a la sazón naciente; y después de una tristísima apología del detestable huésped que acababa de aposentarse en nuestra honrada escena, y a la que tituló *Los misterios del Parnaso*, representada en 1868, dióse a navegar por el inmundo piélago de los delirios y obscenidades de que traía bien repleta la valija el viajero transpirenaico. No fue sin duda el más escandaloso y atrevido el señor Larra en las aberraciones y licencias de que se nutre este género; pero *Los órganos de Móstoles*, *Los infiernos de Madrid*, *Los sueños de oro*, *La vuelta al mundo* y *Chorizos y polacos*, estrenada en mayo de 1876, debieron pesar sobre su conciencia literaria, y aún sobre su tranquilidad moral, como delitos contra

## ACTO PRIMERO

- 1º. Coro de criados y Mayordomo
- 2º. Coro general y Mayordomo
- 3º. Aria de tenor (Enrique)
- 4º. Romanza de barítono (Fuentes)
- 5º. Aria de Luisa (Istúriz)
- 6º. Coro final con el barítono

## ACTO SEGUNDO

- 1º. Coro de mayordomo (Sáez)
- 2º. Dúo de tenor y bajo
- 3º. Canción de Fuentes
- 4º. Jota (cantada dentro de bastidores por los aldeanos)
- 5º. Aria de Luisa
- 6º. Coro final con Luisa y Enrique.

En total doce números de música: seis en cada acto. "El asunto jocoso y aún burlesco está mezclado con episodios sentimentales, y además de

---

el arte y contra el artista dramático, frente a frente de todo un pueblo ávido de gozar y blando a las impresiones halagadoras de la artificiosa cuanto leve seducción...

Afortunadamente Larra no fue del todo infiel a los preceptos del buen gusto y de las conveniencias sociales; pues al mismo tiempo que rebuscaba para su guirnalda literaria flores de tan feo colorido y venenoso aroma como las citadas entretejía en ellas otras de tan suave perfume y dulce néctar como *El becerro de oro*, *Los hijos de Adán*, *El árbol del Paraíso*, *El caballero de Gracia*, *Una lágrima* y *Los corazones de oro*. Aún en el mismo género cómico-lírico Larra tenía antecedentes que respetar y esperanzas a que responder: porque es innegable que puedan citarse de él algunas lindas producciones que bastan a llenar las bastas pretensiones de esta especie de obras, primera causa de nuestra decadencia dramática; y pueden señalarse sin desdoro para su fama: *Un embuste y una boda*, *As en puerta*, *La perla negra*, *Las hijas de Eva*, *La conquista de Madrid*, *La ínsula Barataria*, *Los hijos de la costa*, *Justos por pecadores*, y hasta *El barberillo de Lavapiés*, modelo al menos de gracia y travesura..." Díaz de Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, p. 447.

inverosímil está mal conducido y escrito en lenguaje poco decoroso. Larra tenía veinte años"<sup>57</sup>. El público la recibió tan mal que no volvió a ponerse en escena.

Tras rehacerse la compañía, la primera zarzuela "seria" según Cotarelo, que se estrena en el Circo es una zarzuela<sup>58</sup> en un acto titulada *El campamento*, con letra de Luis Olona<sup>59</sup> y música de un joven

---

<sup>57</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 311.

<sup>58</sup> Se imprime con la definición de ópera-cómica: "Al excelentísimo señor don Mariano Téllez Girón, duque de Osuna, conde duque de Benavente, duque del Infantado & & *El campamento*. Opera cómica en un acto de don Luis Olona, puesta en música por J. Incenga. Op. I. Pr. rs. Madrid, Martín Salazar almacenista de S. M. Bajada de Santa Cruz, nº 3". sin año (Es de 1851). Gran folio. Olona se asocia al sentimiento de gratitud que el autor de la música expresa al Duque de Osuna: "Hoy que el joven compositor presenta al público por vez primera sus trabajos; hoy que empieza a gozar de una reputación merecida, nada es más natural como el que ofrezca sus inspiraciones al generoso protector a quien debe su carrera a quien deberá el porvenir que ésta le prepara". "Cada número tiene su paginación, portada y cubierta especiales. Es publicación de lujo, que debió costear el mismo Duque de Osuna". Cotarelo, *op. cit.* p. 314.

<sup>59</sup> La acción de la obra se sitúa en los Pirineos, al final de la Guerra de la Independencia. El campamento, de soldados españoles, estaba situado muy cerca de otro francés, y de una iglesia, en la que se encontraba encerrada la protagonista de la obra, hija de un general francés. Al lado de la cantina, que gobierna Luisa, huérfana de un militar que pereció en un combate, están los soldados acampados, que entretienen el tiempo cantando, bebiendo y jugando. La cantinera está bajo el amparo del sargento Gaspar, hermano de armas del padre de Luisa, la cual se ha enamorado de un fingido hortelano, de nombre Andrés, que le trae todos los días frutas para el campamento, y que no es otro que un oficial francés, amante y amado de la prisionera, a la que espera libertar a favor del disfraz adoptado, y que para más encubrirse había fingido amar a la cantinera. Gaspar, que también estaba enamorado de su protegida y desea casarse con ella, se lo declara, advirtiéndole que ahora que la guerra se está acabando ya pueden casarse el próximo día en la parroquia inmediata, para lo cual había sacado un salvoconducto para ambos, pues está prohibido salir del campamento. Luisa, aterrada por lo que Gaspar le dice, proyecta a su vez fugarse con Andrés, y se lo hace presente cuando, como de costumbre, llega con su cesta de frutas. Pero justamente Andrés, que tiene la llave de la puerta de la Iglesia, andaba buscando ocasión de entregársela a su amada, con quien se entendía por medio de

compositor, poco conocido hasta entonces: José Incenga<sup>60</sup>. Junto con esta obra se estrena el día 8 de mayo de 1851 otra obra en un acto de

---

canciones que ambos se dirigían, no sabe como disculparse, cuando por fortuna, llega el sargento Gaspar, y con pretexto de mostrar a sus amigos su futura esposa, se va con ella, dejando a Andrés en libertad de dar la llave a la prisionera. Pero al bajar de la pared de una cerca a donde había subido para su objeto, es herido de un tiro en un brazo por los soldados que vigilaban la iglesia. Llega Luisa, ve a Andrés, que había logrado esconderse y estaba muy débil por la pérdida de sangre de su herido; éste le cuenta todo y le ruega salve a su amada, que va a bajar de su encierro, y a él le deje abandonado. Momento de lucha en Luisa, que al fin, dominada por sus buenos sentimientos, entra en la iglesia con Andrés, da sus vestidos a la joven francesa y les entrega el salvoconducto que había tomado de manos del que se lo traía a Gaspar. Al llegar éste, furioso porque han huído la prisionera y su amante, Luisa le dice ser ella la que amparo su fuga; pero al mismo tiempo le declara que se casará con él. Gaspar entonces se aterra ante el peligro de Luisa por lo hecho; pero al oír una orden del General que poco antes le habían entregado, ve que es la de poner en libertad y custodiar a la prisionera hasta entregarla a su familia. Al mismo tiempo se ordena levantar el campo, y termina la pieza con el estruendo marcial con el que había comenzado.

<sup>60</sup> "José Inzenga y Castellanos (1828-1891) es una de esas personalidades que participa en todos los campos de la música del XIX: profesor de canto, pianista, folklorista, compositor, musicógrafo, etc, al igual que ocurrió con muchos de sus compañeros de generación, como Barbieri, Gaztambide, Hernando, Arrieta, Oudrid o Balart, por ejemplo. Inzenga había marchado a estudiar a París en 1842, con 14 años de edad, gracias a la concesión de una ayuda económica por el Duque de Osuna. En París había estudiado en el Conservatorio con Carrafa, coincidiendo con Hernando y Balart, había sustituido a Vauthrot en 1847 en el puesto de acompañante y maestro de coros del Teatro de la Opera Cómica, y había sido discípulo de acompañamiento de Auber, director del Conservatorio e importante operista. En 1848 se ve obligado a retornar a España, como consecuencia de la Revolución. A su regreso a Madrid, se dedica sobre todo a la música de salón, actuando en los salones de la nobleza y la burguesía, componiendo pequeñas obras que gozaron de cierta fama, y especializándose ya en el campo de pianista repertorista y profesor de canto, al igual que su padre". Sobrino, Ramón, "Investigaciones sobre José Incenga". *Actas del Congreso Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid, noviembre de 1991 (en prensa).

Gaztambide y Pina, titulada *Al amanecer*. Ambas obras gustaron mucho<sup>61</sup>; la primera, que era también la primera que escribía Inzenga en Madrid, tenía una música de género afrancesado pero agradable. La segunda tenía una música ligera y graciosa, en particular la "Canción del Café, que gustó mucho y se hizo popular, y tanto que en una de las representaciones sucesivas de este entremés dio lugar la Canción a un hecho que pudo tener graves consecuencias: es el caso que presidía aquella noche la representación en el Circo un boticario establecido en la Calle de la Visitación que era concejal y se llamaba don Juan Pedro Blesa; la función que aquella noche se hacía era compuesta de piezas siendo la primera *Al Amanecer* y como la "Canción del Café" (que cantaba Fuentes muy bien) siempre se hacía repetir por el público, éste pidió la repetición acostumbrada, a lo que el presidente Blesa no quiso acceder; entonces se armó un escándalo en el teatro en contra de dicho Presidente; vino tropa del cuartel de artillería a apaciguar el tumulto, pero en lugar de calmarse el público se exasperó, hasta el punto de que el presidente tuvo que huir y el público detrás de él llegó a su casa y le apedreó la Botica; la función teatral concluyó por consiguiente en el momento del escándalo que pudo tener consecuencias muy desagradables, en el estado de agitación política en que estaban entonces los madrileños; afortunadamente no hubo que lamentar más desgracias que los vidrios y cacharros rotos de la botica; antes al contrario esto contribuyó mucho para que andando los días se suprimiera la presidencia de los teatros"<sup>62</sup>.

*El campamento* contaba con las siguientes piezas de música:

- 1º. Coro de soldados, que se une al rezo de la oración de la tarde.

---

<sup>61</sup> Subirá comenta "rehácese la compañía y pronto logra un gran triunfo con la «ópera cómica española» en un acto *El Campamento*, cuyo libreto de Olona, fue adornado con bella música de José Inzenga, publicada como «Opus 1», por cierto. En el mismo día y con igual fortuna estrenó Gaztambide la zarzuela en un acto *Al amanecer*, uno de cuyos números se repetía todas las noches, menos una, en que se opuso a conceder la correspondiente licencia el concejal presidente, lo que produjo un tumulto cuyas derivaciones motivaron la supresión de ese cargo". *Historia de la música teatral en España*. Barcelona, Ed. Labor, 1945, pp. 199 y ss.

<sup>62</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (*Documentario*).

- 2º. Escena de soldados, cantineras, y luego Gaspar (Salas)
- 3º. Dúo de Luisa (Adelaida Latorre) y Gaspar
- 4º. Retreta con el coro de cantineras y soldados
- 5º. Canción entre bastidores, de la prisionera, Julia (Teresa Ystúriz)
- 6º. Trío, o terceto de Gaspar, Luisa y Andrés (José González)
- 7º. Canción de Andrés y dúo con la Ystúriz
- 8º. Coro de ronda de soldados
- 9º. Gaspar y coro final.

El libro es un cuadro de escenas militares, que ofrece buenas situaciones musicales, muy bien aprovechadas por el maestro, que ha compuesto una obra "llena de frescura en las melodías y de ciencia e imaginación en lo demás. Sobresalen el coro y marcha primera, la canción de Salas, la romanza del tenor González y el dúo que sigue con la Ystúriz"<sup>63</sup>. La obra obtuvo un importante éxito.

La otra obrita que se estrenó ese mismo día, fue el juguete lírico *Al amanecer*, cuadrito de costumbres populares de los barrios bajos de Madrid<sup>64</sup>. La obra estaba toda en prosa menos los cantables. La música cuenta con los siguientes números musicales:

- 1º. Introducción instrumental
- 2º. Seguidillas de Simón<sup>65</sup>
- 3º. Canción del Sacristán
- 4º. Seguidillas de Benita y Curro

---

<sup>63</sup> Cotarelo, *op. cit.* p.314.

<sup>64</sup> El argumento se reduce a lo siguiente: Entran un vendedor de café, te y aguardiente; varios serenos, agentes del orden público, un sacristán, una beata y su criada, un ladrón nocturno y su moza. Murmuran los primeros de los vecinos; requiebra el sacristán a la criada, a la beata madrugadora y a la chula, recibiendo del galán el castigo de su atrevimiento, y acaba en tumulto la escena, con un coro de vendedores.

<sup>65</sup> Estas seguidillas se convirtieron en el número más aplaudido de la zarzuela y pronto se hicieron populares en todo Madrid: "Cuando da todo el mundo/diente con diente/yo despacho sudando/café caliente;/ Quién quiere té./aguardier te de perla,/leche y café?".

## 5º. Coro

De nuevo son los dos números de seguidillas los que se "repetían todas las noches"<sup>66</sup> según palabras de Cotarelo.

El éxito que obtuvo Incenga con *El Carpamento*, le animó a representar el 17 de mayo otra zarzuela en un acto, con letra de José Olona, titulada *Los disfraces*, que sin embargo desagradó al público, y esta obra no se ha vuelto a poner en escena<sup>67</sup>.

El 28 de mayo de 1851 se presentó a beneficio de Alverá la zarzuela en un acto *Todos son raptos.*, con libro<sup>68</sup> de Luis Mariano de Larra<sup>69</sup> y puesta en música por Oudrid. Esta zarzuela gustó mucho, según Barbieri, que añade que "se disponía para representarse en la misma noche un entremés con música de Pablo Iradier, titulado *Entre dos luces*, pero era tan malo que no se atrevió la Empresa a darle al público después de ensayado"<sup>70</sup>. La zarzuela de Oudrid se puso en cartel varios días hasta terminar el año cómico y cerrarse el teatro el 29 de junio, aunque se tuvieron que ofrecer dos funciones extraordinarias. Las partes de la obra son las siguientes:

---

<sup>66</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 316.

<sup>67</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 317.

<sup>68</sup> Don Canuto tiene prometida la mano de su hija a un mercader de Alicante, y en su compañía habita una sobrina huérfana, cuya dote administraba. La primera tomó amores en Granada con un joven rico, que al final resultó ser el mismo alicantino. La sobrina, que habla siempre andaluz, está también en amores con otro sevillano. Quieren casarse los cuatro con anuencia de la madre, que es un personaje ridículo (como la doña Sabina de *El Duende*), y el padre se opone a la boda de su hija por no faltar a su palabra, pues ignoraba quién era el galán de la niña, que había cambiado de nombre sin saberse por qué, y a la de la sobrina porque el novio no tenía ni un real. Dispuestos los cinco a fugarse, pues la madre quería también ser robada, se aclara el enredo; el comerciante cede una tienda al novio de la sobrina y todos quedan contentos.

<sup>69</sup> Cotarelo comenta que este libreto no era mejor que el anterior de Larra, pero "tuvo la fortuna de caer en manos de Oudrid, que escribió una linda y variada música, que fue muy aplaudida porque además estuvo muy bien cantada" *Op. cit.* p. 317.

<sup>70</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (Documentario).

- 1º. Coros de hombres y mujeres
- 2º. Canción andaluza de Soleá
- 3º. Aria de Antonio (Salas)
- 4º. Coro con memorialista
- 5º. Dúo de Antonio y Fuentes, y muñeira
- 6º. Aria de Luis (González)
- 7º. Canción de Antonio

y el reparto fue el siguiente: *Antonio*: Salas/*Ade!a*: Ystúriz/*Soleá*: Josefa Rizo/*Doña Transververación*: María Bardán/*Don Canuto*: Carceller/*Don Luis*: J. González/*Memorialista*: Fuentes. La mitad de la obra estaba escrita en andaluz cerrado, para que se luciesen Salas y Josefa Rizo, que contaron con el reconocimiento del público cada noche que la obra se puso en escena<sup>71</sup>.

Con estas obras antes mencionadas concluyó el año cómico de la Empresa Gaona-Carceller, empresa que "quebró sin duda por haber abarcado más de lo que el momento permitía, y los artistas se encontraron en situación precaria, llenando sus rostros melancólicos las aceras de la calle de Arlabán, donde se congregaban cómicos y toreros sin contrata"<sup>72</sup>.

### ANALISIS MUSICAL<sup>73</sup>

Después de estudiar las partituras de todas las obras estrenadas en esta temporada, hemos decidido llevar a cabo el análisis pormenorizado de

---

<sup>71</sup> "De la música lo que más gustó fue el dúo, muy original entre el gallego memorialista y el andaluz Antonio, así como lo demás que éste canta, y lo cantó Soleá (la Rizo), por su gracia especial en esta clase de papeles". Cotarelo, *op. cit.* p. 318 y ss.

<sup>72</sup> Muñoz, Matilde: *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid, Editorial Tesoro, 1946.

<sup>73</sup> Remitimos de nuevo al *Apéndice de partituras* de la tesis para seguir los análisis con las fotocopias de las partituras.



tres de ellas, dos por el sentido de continuación de obras anteriores que ya habían sido analizadas, *Misterios de bastidores* y *El Duende*, de las que se estrenan durante esta temporada las segundas partes; y una obrita en un acto, de un autor que aparece en este momento en las tablas, Inzenga, que viene directamente de París, y que aporta nuevas características al género.

## 1. MISTERIOS DE BASTIDORES (segunda parte)

Hemos encontrado algunos números de la partitura manuscrita, que se encuentra en el Archivo Lírico de la Sociedad General de Autores de Madrid<sup>74</sup>, cuya estructura musical es la siguiente:

<b>1°. Introducción</b> (Coro y Empresario)		
Allegro moderato:		
compases 1-19	4/4	Mi M
compases 20-43	2/4	Mi M
compases 44-132	2/4	La M
<b>3°. Cuarteto</b>		
Allegro animato:		
compases 1-25	4/4	Mi M
compases 26-55	3/4	La M
compases 56-96	3/8	La M
<b>5°. Aria del Prestamista</b> (D. Hornobono)		
Andante:		
compases 1-31	4/4	mi m
Allegro:		
compases 32-51	2/4	Mi M
Poco piu:		
compases 52-92	6/8	Do M

<sup>74</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo de los fondos de la Sociedad General de Autores de España, Vol I. Madrid, Partituras*. Madrid. SGAE, 1993.

<b>Final</b> (Coro y solistas)		
Allegro Agitato:		
compases 1-86	2/4	Sol M

Según Cotarelo, lo más aplaudido por el público de toda la obra fueron una arieta de tiple, cantada por Antonia Ystúriz, un concertante y un aria bufa de *don Homobono*, "muy bien caracterizada por José Alverá"<sup>75</sup>.

La orquesta no muestra ninguna novedad aparente en su formación: cuerda completa (violines 1º y 2º, violas, cellos y bajos); viento madera (flautas, oboes, clarinetes en la, fagotes); viento metal (trompa en mi, cornetín en la, figle y trombón); percusión (timbales y triángulo). El número de introducción presenta unos compases de introducción orquestal (1-48), en los que la orquesta desarrolla varios motivos melódicos utilizando una textura totalmente homofónica. Comienza el número con una llamada de las trompas, acompañada del resto del viento metal (trombones y figle), que sirve para asentar la tonalidad (acordes de tónica), tal y como era propio en las oberturas operísticas italianas. Tras estos cuatro compases, comienza la cuerda sola a la que pronto le acompaña el resto de la orquesta (es curioso destacar el trabajo contrapuntístico de los violoncellos y clarinetes que realizan el mismo diseño y enriquecen el motivo principal de los violines y violas). El tema que presenta el inicio de la obra es amplio y muy tonal, con cierto carácter marcial. En el compás 20 se inicia una nueva sección ahora en un nuevo compás (2/4), y un poco más rápido (*Allegro* frente al *Allegro moderato* del inicio de la obra). Esta nueva sección tiene carácter de "galop"; la melodía sigue en la cuerda (violines) a pesar de que toda la orquesta realiza el mismo diseño, ya que ha sido trabajada con diseños homofónicos. Es una melodía ágil y saltarina, de carácter alegre que obliga a presuponer el sentido ligero de la obra. Esta sección favorece la aparición de una modulación a La M (tonalidad que se presenta de forma totalmente definida al inicio de la parte coral). Se trata de una coro solamente masculino que aparece en el compás 45. Su melodía tiene el

---

<sup>75</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 305.

mismo carácter que las anteriormente tratadas (2/4, La M y carácter saltarín), situándonos en una sonoridad cercana a la de opereta. No se exigen grandes dotes a los coristas, que la mayor parte del número cantan al unísono o a la octava (tenores y bajos). En el compás 91 aparece el solista del número (el Empresario), que inicia una parte declamatoria, en ese tipo de recitado que había creado Hernando, que utiliza las características del recitado lírico europeo, pero adaptado a la lengua nacional. A partir de este compás se establece un diálogo entre el coro y el solista, que es acompañado por notas tenidas en los clarinetes y fagotes cuando es el Empresario el que interviene y por el resto de la orquesta cuando se trata del coro. La escena se agiliza hacia el final, terminando con el propio recitado sobre la dominante tonal (acorde de séptima de dominante sobre mi), y apareciendo el acorde de tónica solamente en la orquesta (que remata así el número con una conclusiva cadencia perfecta). De nuevo recurre Oudrid "al teatro dentro del teatro": "el público se impacienta, Cuerpo de coros, ¡a escena!, ¡a escena!, ¡a escena!" pronuncia el empresario a gritos al final del número; no hay tiempo que perder, incluso para cantar la tónica final del número que tendrá que aparecer en la orquesta sola.

No poseemos el siguiente número musical de la obra, pero sí el tercero, en el que aparece un trío de solistas acompañados por el coro, esta vez mixto. Se trata de un gracioso número italiano, que bien podría haber aparecido en una ópera de Donizetti. Los personajes solistas (cantantes de este "teatro dentro del teatro"), tienen nombres significativos: *Corbatti*, *Sardini* y *Meloni*<sup>76</sup>; el italianismo de Oudrid está claramente utilizado como crítica al "furor filarmónico" que existía en la Villa y Corte. Se inicia la escena<sup>77</sup> con una parte ágil y dialogada entre los solistas. El motivo armónico que se ha elegido es muy propio de los comienzos de

---

<sup>76</sup> Realmente el libretista ha utilizado "corbata", "sardir a" y "melón" como base a la denominación de los cantantes, y como crítica a la cantidad de italianos que poblaban los escenarios madrileños en ese momento.

<sup>77</sup> Preferimos utilizar esta terminología ya que no se trata de números cerrados, de escenas dinámicas donde además de varias secciones (que se corresponderían con los antiguos números) aparecen diálogos, partes de recitado, coros, etc. La utilización del término "escena" indica esta ampliación del concepto que aparece en Oudrid.

números de ópera cómica u operetta: un ascenso melódico por semitonos (utilizando una pequeña gama cromática), que en este caso se produce desde la dominante hasta la tónica que aparece ya establecida en el compás 6; el motivo (con una interesante intensificación rítmica) es el siguiente: si, do natural, do sostenido, re sostenido<sup>78</sup>, y finalmente el Mi tónica. Frente a este diseño armónico-rítmico que se produce en la orquesta, los personajes realizan pequeños motivos dialogantes en torno a la dominante, en un estilo declamatorio y poco cantabile. Este tipo de declamación ocupa toda la parte inicial del número, apareciendo incluso en el coro (que se inicia en el compás 18). Podríamos definir toda esta sección inicial del número tres como una amplia sección en la región de la Dominante, generadora de tensión que tras la aparición de un calderón en el compás 25, exige la aparición de la tónica, que resuelve todo un pasaje inestable. De nuevo, y acumulando mayor tensión, aparecen a partir del compás 18 (compás que coincide con la entrada del coro), motivos cromáticos en la cuerda, que tienen ahora carácter descendente: re sostenido, re natural, do sostenido, si (dominante), diseño que se repite a modo de progresión. En el compás 26 iniciamos una nueva sección (3/4 y Andante), en una nueva tonalidad (La M). Se trata de una concesión al mundo italiano: los violines realizan arpeggios a modo de tresillos, que podrían estar extraídos de cualquier página belliniana, y sobre ello, Corbatti inicia una melodía cantabile, ligada, de mayor empaque vocal, que pronto es acompañada por el resto de solistas y el coro: los solistas realizan motivos contrapuntísticos y el coro apoya la armonía con diseños homofónicos. Este número cuenta incluso con una especie de "cabaletta"<sup>79</sup> que aparece como sección final. Se trata de un Andantino (3/4), en el que reaparece el aire francés, mezclado con el italiano que domina el número: la ligereza, el uso de una melodía clara y de amplios saltos, con cierto carácter de vals, relaciona este número con el carácter del inicial. Tras esta parte más ágil, el

---

<sup>78</sup> Oudrid ha preferido no diferir más la aparición de la tónica, que podría haber mantenido aun más tiempo en suspenso, haciendo aparecer en otro compás el re natural y utilizar así una verdadera escala por semitonos.

<sup>79</sup> De nuevo está presente la crítica a la copia de modelos rossinianos o italianizantes. Otro elemento italiano es la aparición de la cadencia improvisatoria que no falta tampoco en el número como se puede observar.

número termina con una amplia cadencia de Sardini y una brillante cadencia perfecta en un tutti final.

El número cuatro tampoco aparece en la partitura, pero sí conservamos el cinco, que se trata del *Aria del Prestamista*<sup>80</sup> que fue interpretada por el señor Alverá según aparece indicado en el propio manuscrito. Tras cuatro compases en los violines sobre la dominante, el violoncello realiza un hermoso diseño rapsódico para dar entrada en el compás 6 al solista (Homobono). El número continúa en la línea de la ópera italiana y consta de tres secciones bien diferenciadas. La primera es totalmente belliniana: una hermosa melodía muy cantáble para el solista, de carácter íntimo y melancólico (mi menor), y el característico acompañamiento arpegiado en la cuerda. La segunda sección (*Allegro*, 2/4 y Mi M) que comienza en el compás 32, pertenece más al espíritu francés: la cuerda realiza diseños melódicos descendentes con aire de "galop", mientras que el solista recita sus versos sobre la dominante (si); por fin, en el compás 52 aparece la última sección (*Poco piu* y 6/8), en la que, sobre diseños rítmicos con carácter de vals, el solista concluye el número. El carácter ligero del final concuerda con el texto gracioso del número:

*Yo creyendo que el teatro  
era un mundo singular,  
por curioso me he perdido:  
el bolsillo pagará.  
Mas, paciencia, no me resta  
más remedio que perder;  
mis temores son mayores:  
me acobarda mi mujer.*

Los compases finales provocan una reiteración de la zona cadencial, que permite acelerar el tempo durante trece compases antes de terminar el número.

---

<sup>80</sup> El prestamista se llama *Homobono*, curiosa denominación para la "mano negra" del teatro español del XIX.

El siguiente número que se ha conservado es el número final; se trata de un tutti (Coro, con solistas: *Corbatti, Sardini, Meloni y D. Homobono*). No conocemos el desarrollo que ha sufrido la acción, pero en vista de este número, algún desastre ha impedido que la obra llegue a buen término, y la compañía se niega a salir a escena. El número comienza de nuevo con la orquesta sola (durante 9 compases), con abundantes motivos ascendentes desde la dominante a la tónica. Tras este diminuto "preludio" el coro realiza su entrada ("A casa todos/ a descansar/ que nadie salga/ no hay que cantar. Vámonos pronto/ esto ha tronado/ el empresario responderá"). Tras estas frases del coro comienzan los solistas Sardini y Corbatti al unísono, cantando una especie de melodía-recitado en torno a la dominante. A continuación, se unen todos para terminar el número con una amplia sección cadencial sobre la tónica (Sol M).

## 2. EL DUENDE. (segunda parte)

Para el estudio de esta obra hemos contado con la partitura manuscrita que se encuentra incompleta en el Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de Madrid<sup>81</sup>. La partitura consta de nueve cuadernos, uno para cada uno de los números 1, 2 y 3 del primer acto y 5 y 6 del segundo, agrupándose los números 4, 5, 6 y 7 del acto primero en un cuaderno, y en otros dos los números 1 y 2 del segundo acto, y los 3 y 4 del segundo acto, respectivamente. El número 3, final del acto primero, está incompleto, conservándose de él las dos páginas iniciales y las dos finales. También están incompletas las partes final de los números 1 del primer acto y 4 del segundo.

La forma dramática de la obra es la siguiente:

<b>ACTO I</b>
---------------

<b>Nº 1. Divertimento instrumental</b>
--

Andante maestoso. 2/4; cc. 1-12; Re M
---------------------------------------

---

<sup>81</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*

Allegro moderato. 2/4; cc. 13-40; Re M
2/4; cc. 41-58; Fa M
2/4; cc. 59-90; Re M
Allegretto. 3/8; cc. 91-153; sol menor
3/8; cc. 154-176; Re M
Allegro vivo. 2/4; cc. 177-217; Re M
Un poco más vivo. 2/4; cc. 218-246 (falta la conclusión del número); Re M

## **Nº2. Introducción**

Allegro moderato. 2/4; cc. 1-78; Mi bemol M
3/8; cc. 79-95; Do M
1º Movimiento. 2/4; cc. 96-130; Mi bemol M
Moderato. 3/8; cc. 131-170; Si bemol M
Un poco más animado. 3/8; cc. 171-204; Mi bemol M
Piu mosso. 3/8; cc. 205-224; Mi bemol M.

## **Nº 3. Dúo de Inés y Juana**

Moderato. 2/4; cc. 1-81; Mi M
Tiempo de Vals. 3/8; cc. 82-167; Mi M

## **Nº 4. Tercetto**

Andante. 3/4; cc. 1-61; Re bemol M
------------------------------------

## **Nº 5. Dúo de Dª. Sabina y Antonio**

Agitato. 2/4; cc.1-19; re m
Moderato. 3/8; 20-51; Fa mayor- re menor
Moderato. 3/8; 52-74; Re Mayor
Movimiento animado de polka. 2/4; cc. 75-119; Re mayor

**Nº 6. Canción de Paco**

Marcial bacánico [sic]. 2/4; cc. 1-66; La Mayor.

**Nº 7. Serenata**

3/8; 1-78; Do Mayor.

**Nº 8. Final 1º**

3/4; cc. 1-3; Re Mayor

Moderato muy animado de Seguidillas. 3/4; Re M.  
(Falta la parte central del número. Concluye en el mismo movimiento, compás y tonalidad)

**ACTO II**

**Nº 1. Introducción**

Allegro. 3/4; cc. 1-94; Re Mayor

Moderato. 2/4; cc. 95-120; Fa mayor

Allegretto. 3/8; cc. 121-178; Re Mayor

**Nº 2. El ramo perdido. Canción**

Cantabile. 2/4; cc. 1-62; La Mayor

**Nº 3. Dúo de D. Calisto [sic] y Antonio.**

Allegro. 6/8; cc. 1-69; Si bemol Mayor.

**Nº 4. Canción y cuarteto**

3/4. cc. 1-12; Mi bemol Mayor



3/8; cc. 13-77; Mi bemol M (Falta el final)
---

<b>Nº 5. Cencerrada</b>
-------------------------

Allegro non troppo. 2/4. cc. 1-16; Sol Mayor
--

Casi Andante y como lo marque Antonio. 2/4; cc. 17-20; Sol M
--

1º tiempo. 2/4; cc. 21-63; Sol M
----------------------------------

Tiempo de Vals. 3/8; cc. 64-79; mi menor
--

Moderato. 2/4; cc. 80-110; Sol Mayor
--------------------------------------

(fragmento hablado entremezclado con la música)
---

[Tiempo de Vals] 3/8; cc. 111-128; mi menor
---

Moderato. 2/4; cc. 129-154; Sol Mayor
---------------------------------------

<b>Nº 6. Final Segundo.</b>
-----------------------------

Allegro. 2/4; cc. 1-39; Mi Mayor
----------------------------------

Moderato. 2/4; cc. 40-88; Mi Mayor
------------------------------------

Más vivo. 2/4. cc. 89-131; Mi Mayor.
--------------------------------------

"En esta obra se quiso extremar la nota cómica, convirtiéndola en burlesca, y acumular episodios casi sin relación unos con otros, a costa de la verosimilitud. La música también es inferior a la de la primera parte. La cencerrada del acto segundo es cosa, si bien original, bastante grotesca. Los números de música son los siguientes: *Acto I*: Divertimento instrumental; introducción por la Pellizari y coro de mozas y soldados; dúo de las señoras Yáñez y Pellizari; terceto por la Pellizari, Sáez y Fuentes; dúo de la Bardán y Alverá; canción de Fuentes; serenata por el coro; final por la Yáñez, la Pellizari y Fuentes. *Acto II*: Introducción por el cuerpo de coros; canción por la Yáñez; dúo de Aznar y Alverá; cuarteto de la Yáñez, la Pellizari, Alverá y Sáez; cencerrada por Alverá y coros; final por las tres damas, los seis hombres y coros. Total, 14

números de música. Se puso en escena casi siempre acompañada de la primera parte"<sup>82</sup>.

La obra fue compuesta siguiendo el modelo de la parte primera. Esto se hace especialmente evidente en el final del número 5 del primer acto, donde Hernando repite el dúo entre D<sup>a</sup> Sabina y Antonio que había sido empleado ya en el número 3 del acto II de la primera parte, y retoma la *Polka burlesca* del número 6 de la primera parte de la zarzuela, que se había convertido en uno de los números más populares de la misma, al ser bailada por D<sup>a</sup>. Sabina, como hemos visto<sup>83</sup>, aunque ahora Hernando le añade texto. De nuevo se opta por abandonar el estilo aristocrático de *Colegialas y soldados* en favor del populismo ya utilizado en los números 2 y 3 del segundo acto de la primera parte de *El duende*. En esta segunda parte encontramos una referencia similar en el Tiempo de Seguidillas del Final primero, en el número 8 del primer acto, y en la Cencerrada (nº 5) del segundo. Por otro lado, la función descriptiva de la música está bastante cuidada, en especial en la parte inicial del número 4 del primer acto, en donde los acordes iniciales acompañan al golpe que, en la acción, se da Antonio con la puerta, durante un parlato. También en los tres compases iniciales del número 8 del acto primero, en los que se representa el ruido de partida de una diligencia, a través de un trémolo en timbales y cuerda, indicando el compositor que su duración deberá ser determinada por el director. De otro lado, encontramos en el número final del segundo acto una referencia a la estética del café-concierto, en la intervención que realizan entre bastidores dos violines y un piano, preludiando un procedimiento que será recogido con notable éxito por Bretón en su *Verbena de la Paloma*.

La obra se inicial con un *Divertimento instrumental* (Nº 1), que a diferencia de la *Introducción orquestal* que abría la primera parte de la zarzuela, es independiente del número siguiente. Los doce compases iniciales, en *Andante moderato*, actúan como una pequeña introducción, en los que predomina un elemento tímbrico con figuraciones de corchea con doble puntillo y fusa. Igualmente es de interés el juego en ecos proporcionado por la repetición del motivo, que tras su exposición por el

---

<sup>82</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 305-307.

<sup>83</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 229.

tutti orquestal se presenta en piano en violines, violas y violoncellos, y más tarde en clarinete a solo. Esta introducción es un reflejo de la típica introducción de la obertura de ópera tanto italiana como francesa de la primera mitad de siglo XIX.

El *Allegro moderato* que sigue a la introducción realiza un motivo caracterizado por la figuración tres corcheas, silencio de semicorchea y semicorchea, tres corcheas y silencio. Este motivo será reutilizado al final del número 5 del acto primero, *dúo de D<sup>a</sup> Sabina y Antonio*, momento en el que el texto a cantar será sólo la sílaba "tran"; de ahí su carácter tan marcado, que persiste incluso en el pizzicato con que es presentado en el número inicial. La sección siguiente, cc. 41 a 58, modula al área de Fa mayor, y expone un material que no será utilizado de manera literal en la obra, aunque guarda una relación rítmica con el movimiento de polka del número 5, número en el que también aparecerá una modulación en paralelo a Fa Mayor y un retorno a Re. A partir del c. 59, se vuelve al área tonal principal, Re Mayor, repitiéndose el tema de la polka. Una característica de toda la zarzuela es la repetición constante de pasajes, dentro de un fraseo que establece relaciones antecedente-consecuente. A través de un diminuendo y rallentando tiene lugar la transición hacia un *Allegretto* en 3/8 que es, aunque no está indicado, un vals. La melodía, expuesta por el clarinete en si bemol, es también diferente a la que se utilizará en los vales de los números 3 del primer acto y final del 5 del segundo, pero la utilización del mismo ritmo hace referencia a una vinculación entre elementos de danza que el compositor busca como medios de relación a tener en cuenta por el oyente.

A partir del c. 154 se produce el retorno a la tonalidad principal de este número, Re Mayor, a través del acorde de dominante, repetido en tres compases, que resuelve en tónica, repitiéndose el pasaje inmediatamente. A través de acordes de séptima disminuía enlazados en una secuencia con sentido de clímax, se llega de nuevo a la dominante con cuarta y sexta y después con séptima, repitiéndose la estructura cadencial e insistiendo durante cuatro compases sobre el acorde de dominante con el objeto de aumentar la tensión que hace imprescindible la caída sobre tónica. La técnica es muy similar a la utilizada por el compositor en el número inicial de la parte primera de *El duende*. Así se llega al *Allegro vivo* del c. 177, en el que maderas y violines realizan un pasaje en tercetas sobre tónica, que es de nuevo repetido y secuenciado,

convirtiéndose así la repetición de grupos de tres compases en el medio para, a través de la inestabilidad rítmica propiciada por la alternancia entre grupos de tres y cuatro compases, aumentar la tensión sobre dominante y resolver sobre tónica. El pasaje final tiene como única función consolidar la estructura cadencial sobre tónica. La plantilla orquestal del número está integrada por: flauta, flautín, oboes, clarinetes en la que cambian a si bemol, fagotes, trompas en re, cornetines en la, trombones y fígle, timbales, triángulos, violines I, violines II, violas, violoncello y contrabajo. Es la plantilla más frecuente en las orquestas de zarzuela. La variedad tímbrica se consigue con recursos como la utilización de los pizzicatos en el comienzo del *Allegro moderato*.

Así pues, Hernando prefiere construir un Divertimento en el que los temas que se presentan no son la anticipación exacta de motivos de la zarzuela, salvo los correspondientes al número 5, pero sí se anticipan los elementos rítmicos que van a ser utilizados con posterioridad. Por la inclusión de valeses o polkas, el divertimento se encuentra en una relación estrecha con la música de salón que se escribía y ejecutaba en la época.

El N° 2, (Introducción), se abre con unos compases previos a alzar el telón, en los que viola y violoncello, a la octava, introducen el arpeggio de dominante, siendo contestados por clarinetes y fagotes, en los tres primeros compases, y repitiéndose el proceso, con cambios de posición del acorde, hasta tres veces. Al alzarse el telón, se escucha un tema en fagotes, violas y violoncellos, construido inicialmente sobre tónica, que avanza en su presentación orquestal a modo de un fugado con imitaciones reales a distancia de cuarta, rearmonizándose la estructura sobre el cuarto grado, a través de una sexta aumentada de paso, hacia la dominante. El paralelismo es evidente, desde el punto de vista armónico, con un recurso similar realizado en la parte primera de *El duende*. Además, hay relación rítmica entre las tres paradas del comienzo del número y el avance del material motivico por tres veces en el fugado. La tensión sobre dominante corresponde a la salida a la escena de los mozos, que van a protagonizar la parte inicial del coro con el que se continúa el número, dentro de la práctica ya habitual de iniciar la zarzuela con un número coral. Tras la tónica, oímos un silencio, que cierra la estructura cadencial. El coro masculino inicia su intervención a solo, sin orquesta, para subrayar el texto "chiss", con que comienzan a cantar, siendo apoyados por la cuerda,

clarinete y trompa. Comprobamos ahora la relación entre las pausas de la apertura del movimiento y las que aparecen en el coro masculino. La escritura tiene una gran sencillez, limitándose los violines a doblar la parte de los tenores, y los violoncellos y contrabajos, la de los bajos. La simplicidad armónica favorece que sobre un mismo acorde de tónica resulte posible realizar un crescendo súbito -como el de la palabra "lanceros"-, dentro del estilo contemporáneo de una primera etapa de Verdi, por indicar un referente sonoro de ópera italiana. Llama la atención la fragmentación excesiva de la sección, así como la constante repetición de material melódico. Al coro masculino responde desde bastidores el coro de mozas, en 3/8, con una escritura armónica de gran sencillez, fundada en la sucesión de las funciones tonales básicas, al servicio de la estructura cadencial. El retorno al primer movimiento, y a la figuración de corcheas, da lugar al primer tutti en coro y orquesta, también dentro de un contexto diáfananamente cadencial, prolongado a través de una pequeña secuencia al relativo menor, retomada inmediatamente sobre la tonalidad principal, a la que sigue la fórmula de la cadencia perfecta. El esquema se repite de forma literal, y otras tres veces condensado rítmicamente. Se produce a continuación la entrada de Paco, sobre la armonía de dominante, en una serie de cambios de posición que recuerdan el esquema de apertura del número, culminando la introducción del personaje en una pequeña fermata que nos lleva, en el compás 131, al moderato sobre el que discurre el aria de dicho personaje.

El *Moderato*, en 3/8, presenta un ritmo característico, definido por corchea más semicorchea en los bajos, silencio de corchea y mordente más blanca en los violines, y dos silencios de corchea y cuatro fusas en las violas, siendo tocadas las fusas también por los violoncellos. Este esquema funciona como un ostinato rítmico, sobre el que se canta la melodía del *aria* incrustada dentro del número, acompañado por una armonización funcional y sencilla, sin plantear problemas compositivos. El texto cantado dice:

Un soldado de marina  
os convida a navegar  
y de amor, niñas, al puerto,  
si queréis os llevará  
sí, sí, os llevará (bis) ¡ah!

Son mis brazos la barquilla  
mi cariño el ancho mar,  
mis suspiros dulce brisa,  
ya veréis qué bien se va.  
Venid, volad (bis)  
ya veréis qué bien se va,  
venid, volad,  
ya veréis qué bien se va.

El ámbito del pasaje, de una novena, Fa-Sol, junto al predominio del movimiento por grados conjuntos, nos hacen pensar que el papel de Paco fue escrito para una voz de tenor no excesivamente potente, sino más bien con un registro medio. Ello justifica también la modulación a Si bemol, realizada sin duda con el objeto de que el solista se moviese en su tesitura más cómoda. El coro cierra la intervención de Paco, el personaje solista. A continuación, se retorna a la tonalidad principal, en la que otro de los personajes destacados de la obra, Juana, realiza su especie de aria, dentro de los mismos parámetros que hemos descrito para el caso anterior, siendo el coro al completo el encargado de poner punto final al número, con una realización que repite la melodía de Juana, y que es doblada por flauta, clarinetes y todos los arcos. El movimiento concluye con un *Poco más animado*, de carácter meramente cadencial, a modo de coda sobre la que se insiste nuevamente sobre los acordes principales. Apenas podemos hablar de desarrollo coral, pues el condicionante de no disponer de cantantes adecuados, por ser actores los intervinientes, limitó grandemente a Hernando a componer para una formación especializada unos números que podían haber sido más ambiciosos. El fraseo del número es el claro clásico, con repeticiones de grupos de cuatro compases. También resulta de la máxima claridad el movimiento armónico, que contribuye a su mayor brillantez.

La obra continúa con un dúo entre Inés y Juana, en claro paralelismo estructural con el dúo que había aparecido en el número 3 de la primera parte. En él, Hernando integra elementos belcantistas italianos con otros de la opereta francesa, como el vals con el que concluye. Se inicia con una breve introducción de cuatro compases, en la que los dos primeros, sobre la dominante, separados por un calderón, fijan el marco tonal, y los otros

dos, sobre el acorde de tónica, están contruídos a la manera típica del acompañamiento belcantista italiano, dividiendo el acorde en las dos partes del compás, la primera con la fundamental del acorde en bajos, y la segunda, con las otras notas del acorde en violines segundos, violas y fagotes. Los compases iniciales serán retomados en la transición hacia el vals que cierra el movimiento. El dúo está construido en dos secciones, la primera en un moderato en 2/4, y la segunda en un tiempo de vals. En el moderato, comienza Juana a cantar una melodía sencilla, bien articulada en arcos, perfectamente simétrica, con un ámbito de novena, y con una gran sencillez, fruto sin duda de la necesidad de construir una música ajustada a actrices más que a cantantes. La elección de la tonalidad, Mi mayor, se justifica claramente desde esta óptica, pues el ámbito resultante, desde fa sostenido hasta sol sostenido alto, puede ser cantado con facilidad sin requerir unas condiciones de tesitura excesivamente especializadas. El violín primero se limita a doblar en algunos momentos la melodía, mientras el resto de la cuerda y los fagotes continúan con la arpegiación de cada acorde. Sólo de vez en cuando flauta y clarinete realizan algún pequeño contramotivo. La armonía es totalmente tonal, construída sobre las típicas fórmulas cadenciales. Tras el pasaje de Juana, Inés repite literalmente el pasaje de 32 compases, variando sólo el texto, siendo la orquestación la misma. Viene a continuación un pequeño diálogo entre las cantantes, que se unen en los cuatro últimos compases sobre el acorde de dominante, repitiendo el esquema de los compases de la introducción del número, para llegar a la segunda parte del dúo, el *Tiempo de Vals*. Esta parte está tratada en forma de dúo al unísono o en tercetas entre las dos cantantes, correspondiendo a flauta y clarinete doblar en algunos momentos a las solistas, mientras que la cuerda se limita, en general, a acompañar con la repetición del acorde, de la manera típica de la opereta francesa y vienesa, continuando el tratamiento orquestal ligero, en el que apenas se emplean algunos pequeños contrapuntos de relleno. La frase melódica principal se repite dos veces, concluyendo con una sección cadencial en la que interviene toda la orquesta, trombones y timbales incluídos. A destacar la pequeña flexión hacia sol sostenido menor antes de llegar a la dominante cadencial.

El número 4 es un Terceto entre Juana (soprano), Paco (tenor) y D. Diego (barítono). La tonalidad elegida es Re bemol, que permite adecuar

mejor el ámbito global de las tres partes a registros adecuados de tesitura. Llama la atención el cuidado especial que el compositor ha puesto en la introducción, donde la música está al servicio de la trama escénica. Los cuatro compases iniciales, en Andante, que son interpretados sólo por la cuerda, se organizan en tres partes, de dos, uno y un compases, cada una de las cuales finaliza con sendos calderones. Veamos la explicación que da el propio Hernando en la partitura: "En estos compases, es indispensable mucha atención para dar los golpes que tiene la orquesta, pues siendo incalculable el tiempo que pueden tardar en decir los parlantes indicados, es preciso hacer lo mismo que si fuera un Recitativo; por consiguiente, en el momento que apaguen la luz empezarán los dos compases primeros a rigor de tiempo, y luego dará el tercero que es al mismo tiempo de darle a Antonio con la puerta en los hocicos que es cuando éste dice: ¡cuerno!; el cuarto, después de ¿ha sido un tropezón?, y empezará el tiempo seguido después de ¡¡Alza pilili!!". En efecto, tras los dos primeros compases, en pizzicato, viene el recitado: "La oscuridad nos favorece, ¡síguenme ustedes!", y el golpe es simbolizado con un acorde de séptima disminuía en fortísimo a cargo de los arcos. Tras ello, se escucha otro recitado: "¡Cuerno!... Chiss. No alboroten. ¿Ha sido un tropezón?". Y por fin, tras un acorde de dominante de la tonalidad principal y las frases "Cójase de mi mano, señorito Carlos. ¡Alza pilili!", da comienzo el Terceto propiamente dicho. La plantilla orquestal se ha reducido notablemente, participando sólo flauta, clarinetes, fagotes, trompas en re bemol y cuerdas.

En el número se aprecia un tratamiento vocal mucho más cuidado, con melodías que por fin permiten el lucimiento vocal de los cantantes. Las curvas melódicas son bien balanceadas, con un recorrido melódico bastante mayor, y con saltos frecuentes de sexta sobre todo en el tenor. Comienza el pasaje con un dúo entre soprano y tenor, en el que la madera interviene de forma mucho más activa que hasta ese momento, siendo los clarinetes y las flautas quienes llevan el peso melódico en muchas ocasiones, mientras que ahora es la voz la que por momentos quiebra la melodía, tomando algunos fragmentos de la línea melódica del viento, con lo que se obtiene una expresividad mucho mayor de la lograda hasta el momento. El tratamiento orquestal, en el que las cuerdas se limitan en muchos momentos a realizar el acorde en pizzicato en las partes primera y segunda del compás, es el propio del belcanto italiano, que aquí aparece



perfectamente asumido por el compositor. La armonía se limita a ser la funcional del sistema tonal. Con la entrada de D. Diego se produce una pequeña redistribución orquestal, pasando a ser violoncello y flauta quienes doblan, en tesituras extremas, la melodía del bajo, consiguiendo así un efecto bastante peculiar al que contribuye también el trémolo en los violines en pianísimo. En los pasajes a trío vocal, la melodía principal va confiada al barítono, que era el verdadero cantante, a juzgar por los pasajes a él confiados, mientras que la soprano le dobla a distancia de sexta y el tenor realiza un contrapunto rítmico. Al mismo tiempo, se asocia el clarinete a la voz de soprano y la trompa a la del tenor. A partir del compás 32, la textura se vuelve mucho más homorrítmica, renunciándose al contrapunto ornamental, y dando preferencia al protagonismo vocal, que lleva por dos veces, en los compases 46 y 50 a 54, a que las voces queden solas, sin acompañamiento de orquesta, para producir el clímax vocal en los últimos compases de su intervención. Otro hecho que confirma la limitada capacidad vocal de la soprano es que las notas de la conclusión son la bemol-sol bemol-fa-mi bemol-la bemol-re bemol, en tesitura grave, dándose como posible opción una subida sólo hasta el re bemol agudo, lo cual es, evidentemente, un registro demasiado poco brillante para el final del número, mientras que el barítono concluye en do-re bemol agudo, al unísono con el tenor, en una tesitura mucho más brillante. Los seis últimos compases del número sirven para que la orquesta finalice de nuevo en pizzicato.

El número 5, *Dúo de D<sup>a</sup> Sabina y Antonio*, es el típico dúo cómico que se haría normativo en la zarzuela de los años sesenta, y supone un contraste de tipo cómico frente al ambiente belcantista que había impregnado los dos números anteriores. Es evidente que Hernando quiso aprovechar el tirón popular que había conseguido la polka que en el número 6 del acto I de la primera parte bailaban el galán y María Bardán, la tía de Arderius, retomando aquí ese pasaje, al igual que el número 3 del acto segundo, el *Dúo del tipití*, entre D<sup>a</sup> Sabina y Antonio. El número consta de una pequeña introducción, en re menor, *agitato*, y tres secciones. El *agitato*, escrito en 2/4, se inicia con una invocación de Antonio a San Hermógenes y San Sivillo [sic], que consigue ya de entrada un efecto cómico. El violín primero participa con un diseño descendente por grados conjuntos de dos fusas y semicorchea más silencio de corchea.

Las voces se imitan en el motivo negra, corchea con puntillo y semicorchea, que resuelve en negra y corchea más silencio. Así se obtiene una articulación muy dinámica en pares de compases, que ayuda al efecto buscado en esta primera parte del número. A través de una sexta aumentada de paso entre IV y V, se construye la semicadencia sobre la dominante, que sirve de transición hacia la segunda parte del número, *Moderato*, en 3/8, que se inicia a modo de pequeña aria de Antonio, con un ritmo que recuerda el vals anterior. Madera y violines apoyan la melodía y realizan pequeños contrapuntos. La armonía retoma la del pasaje anterior, en especial desde la entrada de Sabina, que conduce a través de un *affretando* a la repetición de la estructura cadencial IV-sexta aumentada-V, sobre la que termina esta segunda sección.

La tercera sección del número es la referencia a la *Canción del Tipití*, número 3 del acto segundo de la primera parte de *El duende*, escrita en el estilo de las canciones andaluzas que tan importante papel habían tenido en los antecedentes del género zarzuelero. El fragmento está escrito en Re mayor, esto es, medio tono más grave de como había aparecido en la primera parte. Ello sólo indica la voluntad de Hernando de acercarse más a la imitación de la canción anterior; lo que ocurre es que para mantener la tonalidad de Mi bemol, habría tenido que escribir la introducción de este número en mi bemol menor, tonalidad que resultaría difícil de afinar para la plantilla orquestal del momento, en especial por trompas, cornetines y trombones. Ahora es Antonio quien lleva el protagonismo musical, reprochando a D<sup>a</sup> Sabina su actitud pasada, e imitándola en el canto, mientras que Sabina se limita a recordar aquel momento:

Antonio

*Recuerde usted que un día  
por él sintió latir, tipití,  
el corazón que hoy duro  
condena al infeliz  
tipití, tipití...*

D<sup>a</sup> Sabina

*Qué día tan feliz, tipití,  
qué día tan feliz...*

Antonio

*Ya van entrando en carril, tipi-í,  
ya va entrando en carril.*

*Al seno vuelve usted  
de su perdido amor,  
allí la dicha está  
que ausente de él perdió,  
de él perdió, de él perdió.*

No hay dúo como tal en esta sección, salvo la pequeña intervención de D<sup>a</sup> Sabina. En lugar de ello, se pasa directamente en el compás 75 al movimiento de *Polka*, rememoranza del número 6 de la primera parte, cuya utilización viene plenamente justificada por el discurrir argumental. A es música, ahora se añade un texto, que dice:

Antonio

*Y en baile y en placer  
y en dulce alegre son  
la vida pasará  
contenta y sin temor,  
la vida pasará  
contenta y sin temor.*

D<sup>a</sup> Sabina

*De mi querido bien  
la dicha que perdí  
hoy torna a recordar  
mi pobre corazón.*

Los dos

*Y el baile y el placer  
y el dulce alegre son*

D<sup>a</sup> Sabina

*Me arrullan sin cesar,  
me encienden nuevo ardor.*

Antonio (a la vez)

*La vida pasará*

*contenta y sin temor.*

Sigue Antonio con el protagonismo, doblando al cantar -aunque sin la ornamentación melódica del cinquillo- la melodía que se había utilizado anteriormente y que es expuesta por violines y flautas. En la anacrusa al c. 87 es D<sup>a</sup> Sabina quien canta, de nuevo doblada por el clarinete, apareciendo una pequeña flexión al área del relativo menor y a la región de dominante, para a partir del c. 95 tener lugar el verdadero dúo, que se inicia sobre la repetición de la música del comienzo de la polka, cantando ambos personajes al unísono hasta llegar al acorde de dominante con cuarta y sexta en la estructura cadencial, donde, como es típico del repertorio lírico de mediados de siglo, las voces se dividen para subrayar los acordes de V y I. Se repite de nuevo la fórmula cadencial, introducida por el barítono a quien se une la soprano, hasta por dos veces, finalizando el número con una pequeña coda sobre el acorde de tónica.

A continuación viene la Canción de Paco (nº 6). Es un número totalmente cómico, en el que se subraya ese aspecto a través de un texto mal cantado, en el que se come la sílaba final de las palabras de los segundos cuartetos, y que enlaza directamente con las referencias a lo populachero y lo gitano, recurso tan utilizado en el género. El texto dice:

*Dinerito libre sal  
de tu lóbrega prisión  
y aguardándonos están  
las botellas y el amor  
y el amor y el amor.*

*A tu brillar las ni...  
pondrán los ojos tier...  
y en cambio de un suspi...  
yo las daré un apre...tón  
tororón, tontororón, tontororón ton ton (bis)*

*con dinero y libertad  
y una moza como un sol  
ni la vida de un sultán  
por la mía cambio yo  
cambio yo, cambio yo.*

*Que si el serrallo tie...  
también yo lo tendrí...  
gozando entre place...  
durmiendo como mo un li...rón  
lorolón lonrororón lonrororór lonlón (bis)*

Musicalmente, este *Marcial bacánico* [sic] emplea una plantilla orquestal numerosa, con flautín, flauta, oboes, clarinetes en la, fagotes, trompas en re, cornetines en la, trombones, timbales y cuerda. Es una forma estrófica, con una copla y un estribillo, que se repiten dos veces. El ritmo melódico viene definido por la anacrusa de dos semicorcheas que resuelve en el compás siguiente sobre dos corcheas y silencio. Tanto violines como flauta completan rítmicamente el pasaje con saltos de octava en corcheas en el caso del violín y con grupos de semicorcheas en flauta y flautín, colocados sobre las fracciones segunda y tercera de cada compás. El resto de las cuerdas repite, en general, un acorde por compás, en corcheas. Esto, unido al texto y a los calderones que aparecen al final de cada frase, contribuye a crear el aspecto cómico que Hernando vincula al personaje de Paco en sus apariciones. La armonía es sencilla, triádica, con alguna pequeña flexión al tono del tercer grado, previa al pasaje de dominante cadencial. En los pasajes finales del estribillo, sobre los que se canta el texto de carácter onomatopéyico, interviene toda la orquesta sobre una figuración corchea, dos semicorcheas, corchea, corchea. La elección de la tonalidad de La mayor, y el trabajo melódico frecuente sobre saltos dominante-tónica da al número una gran brillantez.

Una de las principales innovaciones aportadas en esta zarzuela es el Número 7, *Serenata*. Aquí intervienen bandurria, guitarras, triángulo, violines, violas, tiples, tenores y bajos. La referencia inmediata son las serenatas de algunas óperas cómicas, como *El barbero* de Rossini. Pero la sonoridad es mucho más cercana a la de la canción popular española, en la

línea populista de un Carnicer, que la de la ópera bufa italiana. Sorprende también que Hernando haya colocado seguidos tres números cómicos, pues el efecto logrado resulta más próximo a la caricatura que a lo meramente gracioso.

En el número, las guitarras y las bandurrias deben afinarse un tono más bajo que la orquesta, y para compensar esta diferencia de altura, las partes de estos instrumentos aparecen escritas en la partitura un tono por encima de su sonido real, esto es, en Re mayor, mientras que el resto de los instrumentos está escrito en Do mayor. Se busca la sencillez a todos los niveles. En los pasajes en que bandurria y primera guitarra tocan en una tesitura más grave, violines y violas tocan en pizzicato; cuando la tesitura es más aguda, las cuerdas tocan con arco. Es un número estrófico. Tras una introducción de 21 compases, el coro canta en estilo homofónico, acompañado primero por un único acorde de cuerda más triángulo, y después por las guitarras y bandurria. La escritura huye de cualquier tipo de complicación, pero el riesgo de la monotonía queda superado por la frescura tímbrica y por el contraste respecto a las disposiciones empleadas en el resto de la obra. El número, tras la repetición de la sección coral, concluye con una coda de 8 compases.

Llegamos ahora al Final 1º (Nº 8), que es un concertante en el que intervienen Inés, Juana, Paco y el coro. Lamentablemente no se han conservado más que las dos páginas iniciales y las dos finales, por lo que no podemos entrar en su análisis completo. No obstante, sí comprobamos que no hay una sucesión de personajes, sino que la presencia de los protagonistas queda limitada al trío inicial, reservándose a algunos de los protagonistas para su intervención en el concertante del final segundo de la obra. El componente popular se consigue mediante la utilización de las seguidillas.

Los tres compases con los que comienza el número tratan de servir al elemento escénico, al igual que habíamos visto que ocurría en el comienzo del Número 4. Intervienen sólo los instrumentos de cuerda y los timbales, realizando un acorde sobre la nota La, dominante de Re mayor, que comienza en pianísimo y llega, mediante un crescendo, al fortísimo. El autor nos aclara su intención en una anotación manuscrita realizada en la partitura, que recogemos a continuación: "Estos tres compases, no teniendo otro objeto que el de hacer un trémolo durante se oye dentro el

ruido de partir una diligencia, el Director calculará la duración que deban tener procurando que al oírse el latigazo y el grito de partida empiece inmediatamente la orquesta muy piano, haciendo de repente un crescendo exagerado hasta empezar la seguidilla". De nuevo vemos que la música está al servicio de la realidad de la acción, mostrándose la notación poco indicada para expresar con claridad el propósito del autor.

Se inicia directamente la seguidilla, en movimiento rápido, con la entrada del coro y el tutti orquestal. Salvo los primeros violines, que, al igual que flauta, flautín, oboes y clarinetes, doblan la melodía, y del contrabajo, que toca una nota por compás en su primera parte, el resto de la cuerda marca el característico ritmo semicorchea-corchea-silencio de semicorchea, repetido en cada una de las partes del compás. De la presencia de letras sobre alguno de los compases podemos deducir que habría bastantes repeticiones. El final del número es una coda a cargo del tutti orquestal, en la que se repite el ritmo característico, sin que el movimiento armónico del pasaje haga más que reforzar la progresión cadencial sobre tónica.

El segundo acto de la obra comienza con un doble coro, primero masculino y después de sopranos -las voces de contralto no intervienen en la obra-. El número 1 se abre con una introducción orquestal en allegro, sobre el acorde de dominante de la tonalidad principal, Re Mayor. Comienzan violoncellos y contrabajos con el timbal, y se van añadiendo violas, violines 1, violines 2 y trompas, realizando el pasaje un clímax melódico sobre el acorde de dominante, que se prolonga, al levantarse el telón, con la entrada del coro masculino que canta homofónicamente sobre el mismo acorde, que continúa con un crescendo al que se suma toda la orquesta, y que culmina en el compás 32 con la aparición del acorde de tónica. El coro continúa cantando utilizando la negra como unidad rítmica, mientras la orquesta ornamenta y completa su línea melódica. Sobre una pedal de tónica mantenida en el contrabajo, orquesta y coro realizan, por primera vez en la obra, el acorde de dominante de la dominante como medio de enriquecimiento y consolidación de la direccionalidad cadencial hacia V-I. El otro recurso armónico, que ya hemos descrito en varios de los números anteriores, es la pequeña flexión hacia II, como paso previo a V-I, también con el mismo sentido. Se repite

dos veces la música, construída sobre un texto en el que la utilización de la acentuación esdrújula contribuye a darle una mayor solemnidad. Tras la cadencia final del coro masculino, que tiene lugar en el c. 80, los compases 83 a 95 sirven como puente orquestal para, a través de un diminuendo, modular a Fa Mayor, tonalidad en la que discurre la segunda parte de este número.

En el *Moderato*, en 2/4, se produce la entrada directa del coro de sopranos, que cantan divididas en dos voces, predominando las terceras paralelas. La curva melódica no es nada complicada, y su planteamiento recuerda bastante el estilo de la armonización popular de una melodía sencilla, que se mueve por grados conjuntos. Ello es perfectamente lógico si recordamos que está pensada para ser cantada por actrices, no por cantantes profesionales. Además guarda un claro paralelismo con el número inicial del acto II de la primera parte de *El duende*, en la que es el coro de soldados el que canta en movimientos paralelos de sexta. La armonía es totalmente tonal, sin apenas más que alguna pequeña flexión hacia la mediantes y la dominante. La madera ayuda a facilitar el canto, duplicando la melodía, para que las coristas tengan menos problemas al entonar. Encontramos otra relación entre este número y el equivalente en la primera parte de la obra, y es el texto, pues en ambos casos hay una referencia al baile. El texto de este pasaje es el siguiente:

*En tanto que llegan  
del baile las horas,  
salgamos, señoras  
del aire a gozar.  
Purísimo ambiente  
la noche embalsama,  
la fuente derrama  
su limpio cristal;  
marchemos, marchemos  
del fresco a gozar,  
marchemos, marchemos  
del fresco a gozar.*

La última sección del número es un *Allegretto* en el que se retorna a la tonalidad principal, Re mayor, recuperándose además el ritmo inicial, así



como el recurso al acorde de dominante de la dominante sobre la pedal de tónica. Con ello se consigue integrar el coro de mujeres con el de hombres, desde el punto de vista de la coherencia musical. La pequeña coda del final del número emplea el mismo material de la introducción.

El Número 2 de este acto II es el aria de D<sup>a</sup> Inés, canción titulada *El ramo perdido*, escrita en ritmo lento, cantábile, en compás de 2/4. Su equivalente es el número 7 del acto I de la primera parte de la obra. La orquesta queda reducida a madera, trompas y cuerda, pues su función va a ser sólo de acompañamiento. Es quizá el número dotado de un mayor lirismo en la obra, pese a su falta de espontaneidad. De todos modos, el ámbito es bastante limitado, de sólo una novena, desde mi hasta fa sostenido agudo, con lo que la exigencia vocal es también pequeña, y el efecto que produce queda limitado por ello. El texto es:

*De mi amor lozanas flores  
en ra-ramo yo te di.  
Sin aroma y sin colores  
el desdén lo vuelve a mí,  
sin aroma y sin colores  
el desdén lo vuelve a mí.  
¿Por qué así? ¿por qué así?  
A mi amor la dicha robas  
y a mis flores su matiz,  
¿por qué así?  
tan ingrato fuiste al fin  
¡ay de ti! ¡ay de ti!, sí, ¡ay de ti!*

La escritura está en la línea del belcanto italiano, quizá más próxima a Donizetti que a Rossini. Armónicamente sólo aparecen pequeñas flexiones a las áreas de II o VI, siempre perfectamente resueltas desde el punto de vista del balance cadencial.

Si observamos la aparición de los personajes en la obra, vemos que la combinación que aún no se ha producido es la de D. Calixto y Antonio, que en la primera parte de la obra tenía lugar en este momento (Número 4), con la intervención también de D. Diego. En efecto, el Número 3 es el

dúo de D. Calixto y Antonio. Y tiene el interés de ver de nuevo cómo Hernando construye una especie de breve recitativo al comienzo de la intervención cantada de Antonio. Este asume su papel cómico, tan similar en este número al del *Fígaro* de *El barbero de Sevilla*, que se convierte en punto de referencia obligado para el comienzo del dúo. Pero el resto del dúo es también una especie de parlato, de carácter predominantemente silábico, en el que se produce la explicación de Antonio a D. Calixto de por qué habían utilizado la levita de éste al seguir a D<sup>a</sup> Sabina. En este sentido, la utilización del ritmo de corcheas en el *Allegro*, que sólo es detenida en algunos momentos de final de frases o de mayor dramatización de la situación expuesta por el texto, hace que tengamos que relacionar este número más con un *arioso*, en el que sí hay acción dramática, que con un aria, donde habitualmente no suele ocurrir más que una reflexión, y enlazarlo con lo que ya se ha comentado acerca de la concepción de Hernando sobre el recitado en el idioma español. En efecto, la música sigue totalmente el ritmo y el acento gramatical. La melodía presenta un carácter cómico, en el que junto al movimiento por grados conjuntos encontramos también los típicos saltos de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup>. Hasta el final del número no hay un auténtico dúo, sino que es Antonio quien lleva el protagonismo vocal, siendo completado en los finales de frase por algún comentario de D. Calixto. La cuerda se limita a hacer corcheas en los pasajes en los que canta Antonio, sobre armonías que suelen durar más de un compás. La melodía de éste suele ser doblada por la flauta, con lo que no se interfiere su comprensión. A partir del c. 25, que es cuando se explica la acción, asistimos a un clímax melódico, rítmico y armónico, conseguido a través de una progresión melódica ascendente que conduce, mediante un acorde de paso de 6<sup>a</sup> aumentada, en el c. 29, hasta el área de Re, mediante de la tonalidad que no es tratada como dominante de VI, sino que retrocede en el c. 37 a tónica. El resto del pasaje consiste en la alternancia entre Calixto, que canta una frase de 8 compases, y Antonio, que la repite, hasta que en el c. 56, tras un calderón, ambos personajes realizan el dúo propiamente dicho, cantando un pasaje armonizado en tercetas, concluyendo el número con un nuevo pasaje cadencial, con un calderón sobre V en el que se supone que se podría añadir la ornamentación vocal, que reposa en tónica, completando el tutti orquestal, en otros dos compases, la exposición de tónica.

El número 4, escrito en Mi bemol mayor, consta de dos partes: una pequeña canción a cargo de D. Diego, y un cuarteto, en el que junto a éste participan, por ese orden, Antonio, Juana e Inés, y que es el único cuarteto de la obra. Desgraciadamente se ha perdido el final del número, aunque creemos que es poco el material extraviado, y corresponde a la estructura cadencial final, por lo que podemos realizar el análisis del número con suficientes elementos de juicio. Se inicia con la canción de D. Diego, en la que podemos distinguir dos secciones: la primera en 3/4 y ritmo moderato, en la que tras dos compases de acorde de tónica a cargo de cuerdas, fagotes y trompas, el solista realiza diez compases que concluyen en una semicadencia sobre la dominante. El ámbito vocal es sólo de una séptima, pero pese a ello, la melodía resulta perfectamente cantable y balanceada. A partir del c. 13, cambia el compás a 3/8, y el tempo se acelera, definiendo ya el tempo del cuarteto. Entendemos, aunque no hay indicación al respecto, que el pasaje debe marcarse a un tiempo, como un allegro. La frase de D. Diego es cerrada, de V a I, si bien al final tiene tres compases más que sirven para llegar a dominante y enlazar con la entrada de Antonio, dentro de lo que ya es el cuarteto propiamente. El orden de entrada de los personajes en el cuarteto busca incrementar la tensión, pues las voces intervienen desde la más grave a la de registro más agudo. La intervención de Antonio repite el pasaje melódico anterior, y es acompañado por Juana, quien completa un contrapunto en los momentos, cada dos compases, en que se detiene la figuración rápida de la melodía principal, que ahora es doblada por los clarinetes. La intervención de D. Diego sólo tiene el sentido de complemento armónico. Se llega en el c. 31 a un fortísimo, con la recuperación del arco para violoncellos y contrabajos, que hasta aquí habían tocado en pizzicato -salvo en el compás y medio inicial-. Este fortísimo es previo a la entrada de Inés, cuya intervención es doblada por flautas y violines. Como suele ser habitual en los concertantes, cada personaje canta repitiendo su propio texto, pero en vez de buscar un máximo en la dinámica, Hernando impone un pianísimo súbito, con objeto de reservar el fuerte para el final, siendo introducido un crescendo súbito en los compases 61-62, dentro de un planteamiento de ópera italianizante. A él sigue un piano en el c. 63, y un nuevo fortísimo en la segunda corchea del c. 66, tras la cual hay una pausa, retomando el compositor uno de los recursos de dramatización más habituales tanto en Rossini

como en el Verdi primitivo. Desde el punto de vista armónico, hubo una pequeña parada sobre el área de do bemol mayor, sexto grado descendido de la tonalidad principal, que es resuelta mediante una sexta aumentada y el descenso de semitono hasta si bemol, dominante de la tonalidad principal que vuelve inmediatamente a tónica. Ese recurso supone, en ese momento, acumular mayor tensión armónica, haciendo más necesaria la necesidad de regreso hacia V-I, y su empleo en los c. 35 a 48, en los que la armonía gira sobre do bemol, combinado con el paso desde un pianísimo a un fuerte en ese pasaje, demuestra el conocimiento que de los recursos de dramatización tenía el compositor. Falta la conclusión del número, pero todo hace suponer que lo que resta es la simple repetición de la estructura cadencial perfecta, a modo de coda, pues el texto que cantan las voces es el mismo anterior repetido, y la orquesta ya llegó al tutti sobre el acorde de dominante en el c. 77, que es el último del fragmento conservado.

Llegamos así al Número 5, la *Cencerrada*. La plantilla orquestal, que consta de cuerda, madera, trompas en sol, cornetines en sol, trombones y fígle, timbales y triángulos, se ve incrementada por "cencerros, peroles y demás ruido", que indica la partitura manuscrita. Intervienen, además, Antonio, tiples, tenores y bajos. Escrita en la tonalidad de Sol mayor, se inicia con una introducción orquestal, a la que se suma el redoble de ruido. El pasaje se organiza en tres grupos de cuatro, cuatro y seis compases, separados por calderones. Los dos primeros grupos están contruidos sobre un acorde de séptima disminuída de do sostenido, sensible de la dominante de la tonalidad principal, realizándose además una subida melódica en los trombones y un cambio de posición hacia el agudo en las cuerdas. Este acorde de séptima disminuída va a estar asociado a lo que es propiamente la cencerrada. El tercer grupo de compases de la introducción es el acorde de dominante, prolongado para que sirva de transición hacia el cambio en el escenario y Antonio comience a marcar la entrada de las voces. El *Casi Andante* se abre con las voces femeninas cantando sobre un cambio de posición del acorde de tónica, que se repite en una disposición acordal superior inmediatamente, con la participación de los tenores. A continuación, tras un calderón, se retorna al primer tiempo, con el fin de que sea el director de orquesta quien reasuma el protagonismo de la dirección del tiempo, cedido por

cuatro compases a Antonio, que determinaba en escena la entrada de las voces. Orquesta y coro retoman el acorde de 7ª disminuída, que ahora va directamente a tónica, repitiéndose el pasaje. La textura es homofónica, y al mismo tiempo que se canta, hombres y mujeres se alternan en la función de tocar cencerros y otros ruidos. Hay un pequeño paso hacia el área de la medianta, tras el cual se llega al área de dominante en el c. 38. Allí se retoma el acorde de séptima disminuída con el que se había iniciado el número, que resuelve en dominante, repitiéndose el pasaje en los compases siguientes, para llegar a tónica en el c. 50. Se interrumpe la música en el c. 60, para que Dª Sabina llame la atención a los participantes de la cencerrada, con la palabra "¡tunantones!", y el diseño melódico del acorde de séptima disminuída es ahora transformado en un floreio sobre el sí, dominante de Mi menor, región en que va a desarrollarse la sección siguiente de este movimiento.

A partir del c. 64 comienza un *Vals* en 3/8, escrito en la tonalidad de Mi menor, en el que Antonio se burla de Carlos. El texto es:

*Si a medianoche tu esposa  
al lado tuyo no está,  
en una escoba montada  
por los aires la verás.*

La melodía se mueve en un ámbito muy pequeño, de sólo una sexta, centrada sobre la nota sí, que es adornada mediante floreos, convirtiendo a continuación este sí en un sexto grado de Re mayor, el cual desciende a la dominante y resuelve sobre tónica. Se produce inmediatamente un cambio de tiempo a *Moderato* y de compás a 2/4, lo que ayuda a continuar el propósito de burla que preside el número. El tratamiento melódico es de nuevo el de una especie de recitado en el que se da la máxima importancia a la acentuación natural del texto, quedando en el c. 90 interrumpida la melodía para hacer un breve pasaje hablado, en el que Antonio sigue burlándose de Carlos. Tras el calderón, la onomatopeya sobre cuatro semicorcheas, dos corcheas y la negra con puntillo es repetida por el cantante y contestada a manera de imitación por el coro. Se produce una aceleración del movimiento, para llegar al *tempo* del final del primer coro, intercalándose en el c. 106, tras un compás de silencio y

un acorde, un fragmento de diálogo entre Carlos y Antonio, cuyo texto es:

Carlos

*Antonio, Antonio, ¡tú entre esas gentes, pícaro!*

Antonio

*Sí señor, me he pasado a los enemigos.*

Carlos

*Ah, bribón, si te...*

Antonio

*¡Tutti!*

Y en ese momento entra la orquesta, realizando una transición ya escuchada en el pasaje anterior, para volver a *Mi menor*, donde Antonio canta una segunda letra del Vals, que concluye en una semicadencia sobre *Sí*, la dominante, de donde se vuelve en el c. 129 al *Moderato* en 2/4 en Sol mayor, con el que termina el número tras continuar la burla con el texto cantado por el barítono, que dice:

*Hoy es la boda, hoy es la unión  
de una lechuza y un ruiseñor.*

El mismo texto es repetido por el coro, que tras un nuevo hablado en el c. 142, concluye con el coro cantando, a modo de burla cruel, las sílabas "ti-li-li-li-li-ti-tón", y una breve coda orquestal sobre tónica. Si valoramos ahora el número, comprobamos que el juicio de Cotarelo sobre el número, diciendo que "es cosa, si bien original, bastante grotesca"<sup>84</sup>, conserva plena validez desde la óptica actual. Los recursos musicales empleados, a fuer de escasos, no contribuyen tampoco al lucimiento de los personajes, pero quizá fuera esa la intención buscada por el compositor al elaborar este penúltimo número de la obra.

Llegamos así al final de *El duende*, con un número en 2/4 que de nuevo presenta la alternancia de tres secciones: *Allegro*, *Moderato* y *Más vivo*.

---

<sup>84</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 305-307.

La tonalidad elegida es la de Mi mayor. Es el único tutti de la obra, pues interviene la orquesta entera, así como los coros y todos los personajes: Inés, Juana, D<sup>a</sup> Sabina, D. Calixto, D. Carlos, Paco y Antonio. Además, en los ocho compases que abren el número participan, entre bastidores, dos violines y un piano, que tocan una melodía en la que se contraponen los tresillos de corchea de los violines al ritmo binario del piano. La primera sección refleja el ambiente festivo en el que discurre la acción. El motivo inicial es retomado por la orquesta, mientras comienza su intervención el coro, primero las mujeres y a continuación todos los cantantes. La sección concluye en la dominante. La segunda parte, el *moderato*, representaría la resolución del argumento, pero en vez de llegarse a un final serio, como el de la primera parte de la zarzuela, se va a llegar a un elemento extremadamente cómico. Se inicia con una frase de D<sup>a</sup> Sabina, dirigida a D. Calixto, que dice:

*A ti, Calisto [sic], unida  
por siempre me verás,  
lo mismo que la rosa  
al tallo del rosal.*

En ese momento, Calixto retoma el adorno de la nota Sí que habíamos visto en el número anterior, diciendo:

*No me haga usted la tórtola,  
señora, por piedad,  
que yo soy gallo viejo  
y usted es paba [sic] ya.*

El elemento cómico continúa con la intervención de D. Carlos, quien "con mucha gracia", según se indica en la partitura, canta:

*De la segunda parte  
las faltas perdonad,  
y sed...*

Cuando se cantaba en el área de la dominante de la dominante, el pasaje es interrumpido súbitamente por Antonio, el personaje cómico que ya había

hecho varios apartes dirigidos al público, y que ahora va a romper el plano de representación escénica, hablando al público y no a los personajes. Esta técnica será utilizada unos años más tarde por Barbieri en el final de su zarzuela *Robinson*, compuesta para la compañía de los Bufos Arderius, y será habitual también en otras obras destinadas a aquella agrupación. El efecto que se consigue es hacer partícipes a los espectadores del desenlace que se preveía con toda claridad. La melodía que canta se mueve sobre el floreo de la nota Sí, al igual que habíamos visto un momento antes. El texto de Antonio, que se dirige a todos, dice:

*Que no lo diga,  
puede desafinar,  
que va a desafinar.*

Y el coro y todos los personajes repiten de forma homorrítmica:

*No lo digas, no lo digas,  
puedes desafinar.*

Mientras el propio D. Carlos repite:

*Temo desafinar.*

El coro hace cómplice al público del final que ya estaba previsto, cantando la frase siguiente:

*Y el público indulgente  
te ha comprendido ya.*

La frase se repite tres veces. Con ello finaliza la zarzuela, repitiéndose en la coda orquestal el pasaje marcial de la introducción sobre la estructura cadencial de tónica.

A modo de breve valoración, constatamos que la intención del compositor fue aprovechar el éxito de su obra anterior, añadiéndole una segunda parte, en la que calcó fielmente la estructura de la parte inicial, pero poniendo un énfasis mayor en el aspecto cómico, lo cual le condujo a



bordear, por no decir a caer, en lo ridículo. De hecho, la obra sólo se representó en bloque con la primera parte, y casi nunca suelta. Ello vendría justificado porque en ese momento la oferta de producción lírica en castellano era ya bastante mayor que la existente en el momento en que Hernando compuso *El duende*.

### 3. EL CAMPAMENTO

La zarzuela *El campamento*, que escoge de nuevo un patrón formal de un solo acto, y cuya partitura se encuentra en la Sociedad de Autores de Madrid<sup>85</sup>, presenta la siguiente estructura:

<u>Nº1.</u> Introducción. Coro.			
Tiempo de Marcha	2/4	Re M	(102)
Coro (+baile).	3/8.	Re M	(175)
Allegretto (orquesta)	3/8	Si m	(67)
Andante maestoso (La oración)	3/4	Si M	(17)
Coro (+baile)	3/8	Re M	(139)
<u>Nº 2.</u> Cavatina de Gaspar y Coro.			
Moderato	2/4	Sol M	
Allegro marcial	2/4	Re M	
Allegro	4/4	Si b M (- Re)	
Allegro marcial	2/4	Sol M	
<u>Nº 3.</u> Dúo de Luisa y Gaspar.			
Allegretto	3/8	Sol m	
		Sol M	
<u>Nº 4.</u> Retreta. Coros.			

<sup>85</sup> La partitura manuscrita perteneció en su origen al archivo de Casimiro Martín, ya que en la portada aparece su sello. (Véase Cortizo, Encina. *Catálogo de los Fondos de la Sociedad General de Autores....*)

Tiempo de marcha	2/4	Mi b M
<u>Nº 5.</u> Romanza de la prisionera.		
Andante	2/4	Sol m - Si b M (orquesta)
Moderato	6/8	Si b M
		Sol M
<u>Nº 6.</u> Terceto: Luisa, Andrés y Gaspar.		
Allegro pronto	4/4	La M
Lento-Allegro ma non troppo		Fa- Si- Mi
Allegro con brío	6/8	Fa# m (Do M, Fa#- La- Do#)
Piu mosso		[Fa# m]
<u>Nº 7.</u> Romanza: Prisionera y Andrés.		
Allegro moderato	6/8	Do M
<u>Nº 8.</u> Ronda. Coro.		
	4/4	Mi b M
<u>Nº 9.</u> Final. Luisa, Gaspar y coro.		
Allegro Marcial	2/4	Mi b M
	4/4	Sol M
Diana	2/4	Si b (cornetín si b + tambor)

*El campamento* participa de las características de las zarzuela en un acto que hemos encontrado desde comienzos del siglo: 1 acto de 9 números, con coros al inicio y al final -forma tomada de la ópera cómica francesa-; números musicales pensados para caracterizar a los personajes de manera maniquea, que obligan al público a tomar una postura a favor o en contra de ellos; defensa de valores patrióticos y tradicionales -lo cual puede relacionarse con la idea nacionalista del patriotismo y el sacrificio por la patria-, y empleo de una orquesta típica de la ópera cómica<sup>86</sup>. Con

<sup>86</sup> La plantilla que presenta la partitura de la SGAE es: flautín, flauta, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, cornetines, trombones, fígle, tímboles, triángulo, tambor, y cuerda completa (vln 1º, vln 2º, vla, vcl, cb).

la acción de la obra, que se sitúa en los Pirineos, al final de la Guerra de la Independencia, al igual que en la ópera cómica francesa, se pretende lograr que el público se posicione a favor de los personajes, y se sienta incluso identificado con el argumento narrado.

Desde el punto de vista musical, es clara la relación de la obra con la ópera cómica francesa y con el repertorio descriptivista. Ello se explica, como vemos, por la formación francesa del compositor, y por la imitación de unos modelos que Inzenga había conocido muy de cerca durante seis años. Además, hay que recordar que *El campamento* es la obra de un joven de sólo 22 años, que todavía no ha tenido tiempo de desarrollar un estilo musical propio. Ello establece una serie de diferencias con los otros compositores de zarzuela romántica, por ejemplo, con Barbieri, que además de conocer perfectamente el repertorio francés, podía recurrir a modelos de ópera italiana (recordemos que en el momento inicial, Barbieri actuaba en orquestas y hacía de apuntador en representaciones de óperas italianas). En cambio, Inzenga, al igual que Hernando, había retornado de París en 1848, y se había visto también bastante influido por el modelo francés. La característica esencial de la zarzuela será la adaptación de modelos foráneos al gusto español, lo que se va a lograr mediante la inclusión de canciones de raíz popular española y de tonadillas.

En *El campamento*, el descriptivismo musical, del tipo que podríamos denominar pintoresquista, se traduce en un condicionamiento ambiental, dejándose influir por el ambiente, por el medio en que se desarrolla la acción. Así, mencionamos los toques militares, como el tiempo de marcha en la introducción, la oración, la retreta (nº 4), el *Allegro marcial* del final, o la diana con la que concluye la obra, a cargo del cornetín de pistones en Si bemol y el tambor, con los instrumentos situados dentro del escenario, para obtener el efecto de oírse muy lejos<sup>87</sup>, indicando todo ello un cuidado de la orquestación con finalidad idiomática propio también de las orquestaciones francesas de Auber y, después, de Offenbach. Otro elemento descriptivista o ambiental aparece al inicio de

---

<sup>87</sup> Todo este tipo de efectos militares tienen una declarada relación con la ópera francesa de Donizetti, *La hija del Regimiento*, que sin duda conocía bien el compositor.

la obra, ya que al transcurrir la acción en el Pirineo español, la música elegida para el baile del nº 1 es una jota. Este tipo de recursos son frecuentes en la ópera cómica francesa<sup>88</sup>, e incluso en la italiana<sup>89</sup>; sin embargo, y a nuestro juicio, la intención del compositor no es estrictamente nacionalista, sino simplemente descriptiva. En otros pasajes, como en la *Romanza de la prisionera* (nº 5)<sup>90</sup> el estilo es más belcantista e italianizante, de modo especial tras el cambio de modo y en el pasaje virtuosístico final<sup>91</sup>. El oboe comienza el número con un pasaje introductorio, y su timbre melancólico pronto es sustituido por la flauta, instrumento que potencia más los armónicos de la soprano protagonista. Las líneas melódicas dibujan los arcos propios del lenguaje belcantista, y la orquesta desarrolla un trabajo orquestal de apoyo en la línea donizettiana. Es un lenguaje más próximo a Donizetti, autor que tan poderosa influencia ejercerá sobre Inzenga en algunas de sus canciones posteriores. También hay italianismo en la introducción orquestal a la Ronda (nº 8), y en el nº 6, en el que se emplean, en la 1ª parte, grupos rítmicos a contratiempo, más en la línea de Rossini. Se utilizan igualmente recursos inespecíficos, como el enlentecimiento rítmico sobre las palabras "al descanso", con un anticlímax armónico, o como la complementariedad

---

<sup>88</sup> Recordemos a modo de ejemplo que el nº 8 del Acto II de *Le Domino noir* de la ópera de Auber lleva el título de "Ronda aragonesa"; y no olvidemos el éxito obtenido por la *Rondalla Aragonesa* de Oudrid, pieza orquestal de concierto que se utilizaba como reclamo para salvar una función a los oídos del público.

<sup>89</sup> Pensemos en los motivos de trompas alpinas que recoge Rossini en el inicio de *Guillermo Tell* (1829).

<sup>90</sup> Podríamos citar también el estilo inicial de la *Romanza de Gaspar con el Coro* (nº 2), que es la otra romanza de la obra asignada al protagonista masculino, pero el cambio de ambiente y la propia condición del mismo (que comentamos anteriormente influye de forma determinante en el estilo musical) obligando a Inzenga a escribir una segunda sección en *Allegro marcial* que equivaldría a una *cabaletta*, y que recuerda los galops y oberturas de teatro lírico europeo del siglo XIX (von Suppé, Offenbach, Auber, e incluso Strauss).

<sup>91</sup> Es un número muy bello, y a pesar de que Inzenga está haciendo suyo un lenguaje foráneo, la belleza de la melodía, y la naturalidad de la declamación del verso consiguen un número de gran belleza, equiparable al "Un tiempo fue" de *Jugar con fuego* o al "Pensar en él" de *Marina*.

rítmica en el trío propiamente dicho, organizado sobre unidades de 2+2 compases. El *Piu mosso* conduce a un clímax, y termina en modo mayor, con la repetición de la fórmula cadencial.

La obra representa la tendencia que hemos llamado "casticista", según la acepción lingüística de Lázaro Carreter que equivale a representante de un lenguaje popular hispánico, y que mantiene la forma en un acto de "tonadilla estilizada" -que es como define Peña y Goñi a *Gloria y Peluca*-. Esta forma se caracteriza por abandonar la experimentación formal y la ambición por la ampliación de la forma, y mantener un lenguaje específicamente español, mediante recursos percibidos por el oyente como hispánicos: tresillos, modos menores con utilización de semitonías e intervalos propios de la escala andaluza (como la segunda aumentada), sincopaciones, ritmos ternarios y formas del lenguaje nacional (tiranas, polos, cachuchas, seguidillas, etc.). En el dúo entre Gaspar y Luisa (nº 3), Inzenga manifiesta su adhesión a la tendencia "casticista", componiendo una tirana. Comienza el número en una modalidad menor (sol menor), y con una breve introducción orquestal, tras la que aparece la primera estrofa entonada por Gaspar:

*Prenda del alma  
di que me quieres  
y a este pechito  
la vida vuelve.  
Prenda del alma  
dame la vida  
y quéname en los rayos  
que puros nacen  
de tu sonrisa.*

Por supuesto, el ritmo es ternario (3/8), y las sincopaciones, que apoyan siempre la parte débil del compás generando un tipo de acentuación femenina, nos revelan que se trata de una tirana. Toda la estrofa inicial se desarrolla en el ambiente del modo menor. Tras esta explosión del protagonista, comienza la exposición de la soprano con el siguiente pareado:

*Dura cadena son los arroyos  
para toditos los corazones*

Tras este paréntesis de la voz femenina, comienza un dúo entre ambos que traslada el pasaje a modo mayor (Sol mayor), en el que las melodías se mueven a distancia de terceras, como es propio de la música popular hispana. El número termina con ambos protagonistas, acompañados por la orquesta, la cual sólo ejerce un papel de apoyo vocal. El número 7 (*Dúo entre Andrés y la prisionera*), no revela demasiado interés melódico, ya que trata de ser un dúo clásico pero abusa de los saltos tonales, y encontrándonos en la tonalidad de Do mayor, los arcos melódicos se convierten en puros arpeggios del acorde de tónica. El número final (nº 9) es un *tutti*, con forma rítmica de galop, característica de la opereta francesa. El descriptivismo de la obra se hace absolutamente evidente en la inocente *Diana* que el autor escribe al final de la obra; está encomendada a dos cornetines en si bemol y dos tambores, y "el director de la orquesta se cuidará de que esta Diana se toque muy adentro para figurar que se oye muy a lo lejos", comenta Inzenga en la partitura.

Desde el punto de vista armónico, la escritura es muy tonal, sin apenas modulaciones. Un recurso frecuente es el avance hacia la dominante a través del acorde de 6ª aumentada francesa, o el acercamiento melódico de la cadencia mediante el sexto grado rebajado hacia la dominante que resuelve en una sensible, la cual termina indefectiblemente en la tónica. También hay alguna cita andalucista en el pasaje en menor del *Dúo de Luisa y Gaspar*. Pero quizá la característica general de la producción de Inzenga sea el eclecticismo y la falta de univocidad en su lenguaje musical. A diferencia de lo que ocurre por ejemplo con Soriano Fuertes, capaz en *Jeroma la castañera* de distinguir entre un estilo español -mediante la inclusión de tiranas en los pasajes en 3/4 de la protagonista femenina- y otro francés -caricaturizado con un 2/4 en los fragmentos cantados por el personaje galo-, o con Barbieri en *Galanteos en Venecia*, zarzuela en 3 actos de 1853 en la que se mezcla lo español y lo italiano, Inzenga no asignará los recursos esperados a priori por el público. Su pintoresquismo español es una manifestación del andalucismo puesto de moda en algunas de las obras líricas de la etapa previa al resurgimiento de la zarzuela. Sólo más adelante, como consecuencia de su trabajo folklórico, empleará

Inzenga elementos derivados de la música popular nacional, y defenderá su utilización como recurso para consolidar la ópera española

El éxito de la obra fue completo, poniéndose en escena varios días seguidos, y permaneciendo, según Cotarelo, en el repertorio normal de las zarzuelas.

## **TEMPORADA TEATRAL 1850-1851**

(DEL 9-XI-1850 AL 28-V-1851)

### **1. *Escenas en Chamberí***

Capricho cómico-lírico-bailable en un acto, original en un acto y en verso de José Olona. [Madrid, Imp. del Colegio de Sordo-mudos, 1856]

Puesta en Música por Joaquín Gaztambide, Francisco Asenjo Barbieri, Cristóbal Oudrid y Rafael Hernando.

[La escena en la plaza principal de Chamberí]

[Ti/ 27, v. 9]

[T/23.270]

Estrenada el 19 de noviembre de 1850 en el T. Nuevo de Variedades.

### **2. *El tío Caniyitas o El mundo nuevo de Cádiz***

Opera cómica española en dos actos y en verso, original de José Sanz Pérez. [Cádiz, Imp, librería y tip. de la Revista Médica, 1849]

Puesta en música por Mariano Soriano Fuertes.

[La escena en Cádiz]

[T/9.643]

[Estrenada en noviembre de 1849 en el T. de San Fernando en la ciudad de Sevilla]

Representada el 26 de diciembre de 1850 en el T. del Circo.

### **3. *Misterios de bastidores* (Segunda parte)**

Zarzuela en un acto, original de Francisco de Paula y Montemar.

[Madrid, Imp., de Lalama, 1853]

Puesta en música por Cristóbal Oudrid.

[T/23.895]

Estrenada el 14 de enero de 1851 en el T. del Circo.

**4. *El Duende*.** (Segunda parte)

Zarzuela original en dos actos, original de Luis Olona. [Madrid, Imp. de S. Omaña, 1851]

Puesta en música por Rafael Hernando.

[Dedicada a D. Manuel Catalina]

[La acción se supone tres meses después de la primera parte. El primer acto en Guadalajara; el segundo en los baños de Trillo]

[T/11.202

Ti/260 v. 7

M/132<sup>14</sup>

T/23.893]

Estrenada el 18 de febrero de 1851 en el T. del Circo.

**5. *La picaresca***

Zarzuela en dos actos, original de Carlos García Doncel. [Madrid, Imp de Lalama, 1850]

Puesta en música por F. A. Barbieri y J. Gaztambide.

[La escena el I acto en Sevilla, el II en una venta en los alrededores de Córdoba, un año después del I. Siglo XVII]

[T/8.370]

[T/10.322]

[T/23.233]

Estrenada el 29 de marzo de 1851 en el T. del Circo.

**6. *Un embuste y una boda*.**

Zarzuela en dos actos, original de Luis Mariano de Larra. [Madrid, Imp. Vicente de Lalama, 1851]

Puesta en música por T. Genovés.

[La escena, una quinta cerca de Zaragoza]

[T/7.400 n° 50]

[T/7.403 n° 17]

[T/23.881]

Estrenada el 28 de abril de 1851 en el T. del Circo.



**7. *El campamento***

Opera cómica española en un acto, original de Luis Olona. [Madrid, Círculo Literario y Comercia, 1852]

Puesta en música por J. Inzenga.

[La acción al concluir la Guerra de la Independencia. En el Pirineo]

[T/8.234]

[T/20.894]

[T/24.342]

Estrenada el 8 de mayo de 1851 en el T. del Circo.

**8. *Al amanecer***

Entremés lírico-dramático, original de Mariano Pina. [Granada, Imp y librerías de D. José M<sup>a</sup> Zamora, 1851]

Puesto en música por J. Gaztambide.

[La acción se supone en Madrid, año de 185...]

[T/23,883]

Estrenada el 8 de mayo de 1851 en el T. del Circo.

**9. *Todos son raptos.***

Zarzuela en un acto, original de Luis Mariano de Larra. [Madrid, Imp. de V. Lalama, 1851]

Puesta en música por C. Oudrid.

[La escena en Sevilla]

[T/7.400 n° 48]

[T/7.403 n° 23]

[T/23.882]

Estrenada el 28 de mayo de 1851 en el T. del Circo.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
Departamento Arte III (Contemporáneo)**

**LA RESTAURACION  
DE LA ZARZUELA EN  
EL MADRID DEL XIX  
(1832-1856)**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR  
M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO RODRIGUEZ  
DIRIGIDA POR EL DOCTOR EMILIO CASARES RODICIO**

**VOLUMEN III  
MADRID, 1993**

## CAPITULO 9

# LA SOCIEDAD DEL T. DEL CIRCO

### 1. CREACION DE LA SOCIEDAD

El año 1851 es un año básico para el desarrollo de la zarzuela. La clausura del T. del Circo y la disolución de la compañía de zarzuela dejó a los actores y artistas sin contacto entre ellos. Barbieri relata: "Llegamos a la época más interesante de la vida de la zarzuela. Después de tantas aisladas tentativas para establecer la zarzuela, después de tantas empresas teatrales que se habían interesado en ello, en particular la empresa Carceller, tan digna por este concepto a nuestra mayor consideración, todos comprendíamos que así como para la formación de un Estado, la forma de gobierno es la República, la mejor que otra alguna, así también no podíamos llegar a nuestro apetecido objeto de establecer la Zarzuela sino por medio de la unión de los elementos zarzueleros en una sociedad donde se reunieran todos los que hasta el día se conocían útiles al fin apetecido"<sup>1</sup>.

Gaztambide, convencido de la necesidad de la reunión de los autores que cultivaban el género lírico nacional, consultó con Salas y Barbieri la idea de alquilar el Teatro del Circo, y entre ellos decidieron, a propuesta de Barbieri, formar una sociedad compuesta no sólo de ellos tres, sino de los artistas que pudieran participar en el desarrollo del género: los compositores Hernando, Oudrid e Inzenga (hijo), que ya habían escrito zarzuela con éxito y el autor dramático Luis Olona. Gaztambide los convoca varias veces en su casa, situada en la Calle de Santa Isabel, nº 8, y allí comienzan a discutir las bases con las que llevarían a cabo su proyecto.

"Muchas y frecuentes fueron las reuniones para hacer planes y presupuestos de compañías dividiéndose las opiniones de los socios,

---

<sup>1</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (Ver Documentario de la tesis).

opinando unos que debía formarse la compañía a sueldo fijo y otros que a partido", según antigua costumbre de las compañías españolas<sup>2</sup>, aunque algo en desuso. Se acordó:

1º. Tomar el Teatro del Circo.

2º. Formar una compañía de zarzuela, cuya compañía fuera a partido, es decir que tuviera un sueldo nominal, respecto del cual, cobrara con arreglo a los rendimientos del Teatro, después de pagar alquiler de casa y sueldos fijos de orquesta, coros, dependientes, que no convenía o no se podía sostener a partido.

3º. Comprometer a los poetas mejores para que escribieran libretos"<sup>3</sup>.

Tras haberse reunido varias veces en casa de Gaztambide, decidieron buscar dinero para "acometer la empresa propuesta"; el propio Barbieri afirma que llegaron a muchos hombres adinerados, pero nadie quiso prestarles dinero, ante lo cual, Salas<sup>4</sup> se prestó a entregar a la Sociedad 40.000 reales<sup>5</sup>. Tras conseguir esta cantidad, se repartieron las responsabilidades iniciales para poner en marcha el proyecto, encargándose cada socio de aquello que estaba más al alcance de sus posibilidades y contactos; se fijó a cada uno un sueldo de 20 reales diarios en concepto de socios directores del teatro, y se distribuyeron los cargos de la forma siguiente<sup>6</sup>:

---

<sup>2</sup> El "partido" era un sueldo nominal que se pagaba a los cómicos con relación a sus méritos.

<sup>3</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14077. Biblioteca Nacional (Ver Documentario).

<sup>4</sup> Salas prestó el dinero con la condición de que el préstamo figurara a nombre de su cuñado, Jerónimo Lamadrid.

<sup>5</sup> Salas exige, con el espíritu mercantil que le caracteriza, que por este servicio se le había de pagar cada día el uno por 1000, es decir 40 reales diarios independientemente del reintegro del capital.

<sup>6</sup> Solamente Oudrid, que ya tenía un puesto de Director de orquesta de un teatro de declamado, no tiene un cargo determinado dentro de la sociedad.

Olona: Presidente Director<sup>7</sup>  
Gaztambide: Director de Orquesta.  
Barbieri: Maestro de coros.  
Salas: Primer actor.  
Hernando: Jefe de contabilidad.  
Inzenga: Archivero.

Así, se establecía la *Sociedad de los siete pecados capitales*, tal y como la define Barbieri, "pues aunque a cada socio le convenía la aplicación de los 7 pecados, es muy singular y exacta la repartición que hice de uno por barba por ser el que más sobresalía, del modo siguiente:

1º. Soberbia .....	Olona
2º. Avaricia .....	Salas
3º. Lujuria .....	Oudrid
4º. Ira .....	Gaztambide
5º. Gula .....	Hernando
6º. Envidia .....	Inzenga
7º. Pereza .....	Barbieri" <sup>8</sup>

Para que su sociedad adquiriera carácter legal, decidieron firmar la escritura de constitución el 12 de julio de 1851. Recogemos aquí el Reglamento de la misma por la luz que arroja sobre las condiciones iniciales de desarrollo del género:

### "REGLAMENTO:

12 de julio de 1851.

(Don Joaquín Gaztambide, Calle de Santa Isabel, nº 8, segundo del centro.)

Comparecieron don Joaquín Gaztambide, don Francisco Barbieri y don Cristóbal Oudrid, maestros compositores de Música, don Francisco

---

<sup>7</sup> Tras la dirección de Olona, será Hernando, y posteriormente Gaztambide el que ocupe el cargo de Director de la Sociedad hasta su disolución en 1859.

<sup>8</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (Ver Documentario).

Salas artista de canto y don Luis de Olona como apoderado especial de don Rafael Hernando y don José Inzenga también maestros de música y de su hijo don Luis Olona autor dramático, y dijeron que habiendo observado la decadencia en que por desgracia se presenta en general el porvenir de los teatros de esta capital y que sin embargo de las gestiones practicadas por distintas personas, que bajo diversos aspectos son interesados en la prosperidad del arte y la literatura, no se ha presentado hasta ahora ninguno que quisiera hacerse cargo de la empresa lírica Española; siendo por otra parte que tampoco se dedican algunos de los muchos profesores y artistas que encierra Madrid a promover los obstáculos que en semejantes circunstancias hay que vencer; y acercándose el día en que deberán dar principio los trabajos teatrales, con el fin de no hacer ilusorias las esperanzas fundadas que se han conseguido respecto de la institución de la Opera Española, en cuyo fomento son tan inmediatamente interesados los exponentes, y persuadidos en fin de que para conseguir aquel laudable objeto es forzoso el que todos se presten a sacrificios personales y pecuniarios, acordaron el constituirse en sociedad y partir a la toma de arrendamiento de un teatro en esta Corte y a la formación de un compañía capaz de desempeñar la ópera cómica Española y algunas Comedias y piezas dramatizadas, [a tal] efecto en las diversas reuniones que entre sí han tenido, se han discutido las bases en que se ha de apoyar el pensamiento y se ha convenido por último, reducirlo todo a escritura pública; y poniéndolo en ejecución por el tenor de la presente, en la vía y forma que más haya lugar por derecho, instruidos que aseguran estar del que a cada uno le toca y corresponde y de él usando otorgar: Que llevando a puro y debido efecto su propósito y de conformidad con lo que en sus reuniones han discutido y acordado, se comprometen a observar, guardar y cumplir los pactos y condiciones siguientes:

- 1º. El señor don Joaquín Gaztambide, don Francisco Barbieri y don Cristóbal Oudrid, maestros compositores de Música, don Francisco Salas, artista de Canto y don Luis de Olona, en nombre de su hijo, don Luis Olona autor dramático y de don José Inzenga compositor de música, según el poder especial que éstos le confirieron durante sus ausencias de esta Corte para el extranjero, por ante mi el infrascripto el día 5 del actual, anterior al de la marcha de los mismos, se

constituyen desde hoy en sociedad para establecerse en uno de los teatros de esta capital, formando al intento la compañía que ha de desempeñar los trabajos físicos dramáticos que se acuerden y procediendo desde luego a facilitar los intereses indispensables para las atenciones y gastos que puedan ocurrir desde ahora hasta su terminación.

- 2º. La sociedad constituida para los objetivos expresados y los demás de que se hará mención, la componen sus fundadores, los siete otorgantes y tendrá el título de *Lírica Española*.
- 3º. Los siete otorgantes, llevando a efecto la elección que hicieron de don Luis de Olona padre para secretario de la sociedad, se confirma este nombramiento a fin de que lo ejerza por todo el tiempo que dure la sociedad, a no ser que al ir a principiar los trabajos teatrales quiera don Luis renunciar a dicho destino y prefiera a su sueldo de la temporada una gratificación, en cuyo caso la sociedad se la señalará digna y capaz de remunerar los cuidados y trabajos de don Luis, ejercidos desde el origen del pensamiento hasta aquel entonces.
- 4º. Siendo el objeto principal de esta sociedad el engrandecimiento y prosperidad del arte lírico Español, el teatro en que se establezca llevará aquel título y en él se ejecutarán, en primer término, Operas cómicas, Zarzuelas y Entremeses, a cuyos espectáculos se añadirán algunas que otras obras puramente dramáticas, como parte auxiliar de las líricas.
- 5º. Los contratos que la sociedad habrá de celebrar con el dueño del Teatro y con los artistas empleados y dependientes de toda clase, serán por nueve meses y medio, a contar desde el día diez y seis de Septiembre próximo hasta el último de Junio de 1852, sin perjuicio de poderlo hacer antes o después si las circunstancias lo aconsejasen y la mayoría de la sociedad fundadora lo resolviese.
- 6º. Los otorgantes se convocarán y recurrirán inmediatamente de celebrada esta escritura y nombrarán un individuo de su elección, que ejerza las funciones de presidente por el tiempo que se necesite

hasta haber concluido todas las operaciones que han de preceder a la apertura del Teatro, en cuyo día deberá cesar y ser relevado por otro que la misma sociedad elija a pluralidad de votos. El cargo de presidente no imprime carácter al individuo que lo ejerza, de superioridad sobre los demás socios y desde ese día en que se obra el Teatro durará sólo un mes y no podrá ser reelegida la persona nombrada hasta pasados dos meses, ni tampoco podrá ningún socio renunciar a la elección que en él recaiga de dicha presidencia ni de ningún otro cargo ni comisión, mediante a que las obligaciones en provecho de la sociedad son comunes y forzosas a todos sus individuos.

7º. El Presidente que se elija hasta abrir el teatro, convocará en junta a la sociedad siempre que lo crea conveniente y desde luego lo hará para que nombre comisiones que se encarguen de proporcionar un teatro en Madrid; de redactar los contratos que han de suscribir los artistas empleados y dependientes de todas clases; de buscar personas o persona que como prestamista quiera facilitar fondos capaces de hacer frente a las necesidades de la sociedad y por último para todas cuantas operaciones deban entablarse y que puedan ser provechosas al buen efecto de la asociación.

8º. Los respectivos comisionados comunicarán al Presidente el resultado de las gestiones que practiquen para que éste, convocando a la junta, acuerde por ésta lo que en su consecuencia deba realizarse, para todo lo cual se llevará por el Secretario recibo de actas en el que se inscribirán las que se celebran, y cuyos acuerdos serán inmediatamente puestos en ejecución por quien corresponda.

9º. El examen y admisión de las obras así dramáticas como líricas, que no sean escritas por los socios fundadores, será objeto de un reglamento especial que establecerá la sociedad; y ésta se ocupará de invitar a todos los escritores dramáticos, de conocida reputación, para que se dediquen a escribir libretos bastantes para cubrir el número que suscita para el repertorio que en otra condición se señalaba.



10°. Los contratos con los autores dramáticos, con el dueño del teatro, con el prestamista y con los artistas empleados y dependientes, así como todo los demás que ocurra, se celebrarán por la sociedad y a nombre de la misma, quedando sus individuos obligados por iguales partes a cumplir éstas y pasar por todo lo que estipulen.

11°. Consecuentes los socios fundadores con el principio de protección al arte y resueltos a prestar con este objeto su apoyo material, se obligan:

1°. El señor don Luis Olona, autor Dramático, por medio de su señor padre y apoderado, a escribir tres libretos entregando uno en dos actos a la sociedad en los primeros quince días de septiembre próximo, otro de dos o más actos que podrá ser de magia, para que se ponga en escena en el mes de Enero de 1852 o en la época posterior que mejor convenga a la sociedad, y el otro en 1 acto a propósito para las funciones Reales, si afortunadamente llegan a celebrarse y si no, para las de Navidad, sin perjuicio de aumentar dicho número de obras, con otras si tuviese tiempo para ello, especialmente después del mes de enero. El señor don Francisco Salas, en su calidad de cantante, se obliga asimismo, a ejecutar las obras nuevas y las que hasta hoy forman su repertorio que la sociedad y los autores sometan a su cuidado poniendo de su parte el mayor esmero y ocupando toda su inteligencia en bien y provecho del Arte y prosperidad de este pensamiento; todo sin perjuicio de las condiciones que abrazara su contrato particular como individuo de la compañía. Y los señores don Joaquín Gaztambide, don Francisco Barbieri, don Cristóbal Oudrid, don Rafael Hernando y don José Inzenga, maestros compositores de música, los tres primeros presentes y los dos últimos ausentes y representados por su apoderado don Luis de Olona, se obligan también a escribir cada uno dentro de las 9 meses teatrales la música completa para tres obras líricas, una en dos actos, y dos en uno, invirtiendo 50 días en la de dos o más actos y 25 días en cada una de las de 1 acto, a contar desde el día en que se les entreguen los respectivos libretos por la sociedad; y tanto el

citado autor dramático, como los cinco maestros expresados, quieren y consienten, que el que de ellos falte en el todo o en parte al cumplimiento de lo que dejan establecido, incurra en el pago de la multa que la sociedad le imponga, y en que se anticipe a su obra la de otro compañero, que, por tenerla compuesta, esté disponible para ejecutarse, aun cuando su turno estuviese señalado posterior al del que cometa la falta: a no ser que éste pruebe de una manera evidente hallarse enfermo o imposibilitado por algún incidente fortuito, en cuyo caso se [le] relevará de dicha pena.

- 2º. Igualmente se obligan los cinco maestros compositores y el autor dramático mencionados, en su parte respecto a no escribir para ningún otro teatro de Madrid música o libretos de Operas cómicas, Zarzuelas, Entremeses, Tonadillas, u otras piezas lírico-dramáticas equivalentes a las referidas, por más que lleven un nombre distinto o nuevo, quedando sólo facultados los dichos maestros para escribir obras italianas o de otra nación extranjera y a contratarse como tales maestros o directores de orquestas en otros teatros de Madrid para dirigir en ellos las obras de otros maestros y por último para componer como máximo, alguna canción, coro o marcha que el poeta de una composición, puramente dramática, escriba a propósito para el argumento de la misma. El señor don Francisco Salas se obliga del mismo modo a no tomar parte en ningún otro teatro o compañía ni a cantar en Español ni otro idioma durante los dichos nueve meses que en el Coliseo en que se establezca esta sociedad Lírico-Española. Como el señor don Luis Olona por su calidad de autor dramático, es probable que escriba obras puramente de este género a más de los libretos, si así fuere y la compañía tuviere condiciones o propósitos para desempeñar las tales obras, se compromete a dar la preferencia a la sociedad, y a que sólo en el caso de que ésta no disponga se ejecuten por alguna circunstancia, las colocará en otro teatro, pero no podrá ponerlas en escena como director.

- 3º. Queriendo añadir los siete socios fundadores a los anteriores sacrificios artísticos, otro pecuniario, se obligan, el Olona autor dramático y los cinco maestros compositores a percibir los derechos de representación de sus obras a partido y en iguales términos que los actores, ya sean nuevas las obras o ya conocidas del público; y el Salas por su parte también estará a partido.
- 4º. Debiendo distribuirse los destinos de Maestro Director de Orquesta, Maestros de coro, Apuntador lírico y Director de escena entre los individuos mismos de la sociedad y que ésta elija. Los que obtengan estos cargos estarán a partido.
- 12º. Como parte de compensación a las obligaciones demarcadas en la condición que antecede, los autores fundadores de esta sociedad tienen el derecho de que sus obras se pongan en escena antes que las de los que no pertenecen a la asociación, a no ser que sus individuos votasen una excepción en algún caso especialísimo.
- 13º. La sociedad acoge desde luego para su repertorio todas las obras que desde la aparición del Teatro Lírico Español se han puesto en escena en esta Corte y especialmente las que pertenecen a sus individuos y de ellas se ejecutarán las que a su juicio sean convenientes. En el caso de que por algún motivo o circunstancia la sociedad tuviese que prescindir de poner en escena algunas de las indicadas obras ya conocidas y propias de sus individuos, estos quedarán en libertad para que se las ejecuten en otros teatros de Madrid, precisando para esto el beneplácito por escrito de la sociedad.
- 14º. Esta con el objeto de que los cinco maestros fundadores puedan dar el trabajo a que se han comprometido en el artículo primero de la condición once, se compromete a facilitar a cada uno de los antedichos, durante los nueve meses, el mínimo de tres libretos que cuando menos el uno será en dos o más actos.

- 15°. Siendo cinco los maestros fundadores y debiendo tres de ellos optar a los destinos de Maestro Director de Orquesta, Maestro de Coros y apuntador de Música, con los partidos que aparecerán de sus contratas, para remunerar de algún modo a los dos que quedan sin ocupación fija, la sociedad se compromete a facilitarles dos libretos a cada uno pertenecientes a la clase de Entrenés para que escriban su música además de las tres obras que en igualdad a los maestros que han de ser colocados, le están designadas.
- 16°. Para facilitar los medios que la sociedad cree indispensables ya para que su existencia sea posible y ya para que con más facilidad puedan encontrarse los intereses extraños que a préstamo se necesitan, los artistas de todos los géneros que hayan de formar parte de la compañía imitando el ejemplo de los socios fundadores, se contratarán a partido. Se exceptúan del partido los profesores de orquesta, los coristas, empleados y sirvientes que estarán a sueldo, menos el secretario de la sociedad que también estará a partido.
- 17°. El prestamista o prestamistas que facilitasen fondos a la sociedad, serán reembolsados en primer lugar de sus capitales y réditos, y por consiguiente antes que otro ningún partícipe con el veinte por ciento del total que resulte en cada representación de noches y tardes que en los nueve meses se ejecuten, sin más deducción que la cantidad fija o eventual que haya de darse al dueño del teatro; por consiguiente, al concluirse cada representación, se liquidará el producto de su entrada abono, y del total que aparezca, se extraerá la suma que pertenezca al arrendamiento del teatro y del líquido que resulte se entregará en el acto al prestamista, o persona que legalmente lo represente, el referido veinte por ciento que quedará de recibo. Si los prestamistas fueran varios, se dividirá el veinte por ciento entre los mismos en justa proporción a las cantidades que cada uno haya anticipado. Estos pagos tendrán efecto desde la primera función y continuarán sin interrupción hasta que se hayan reintegrado a los prestamistas sus capitales y réditos.
- 18°. Si los prestamistas exigieran además del veinte por ciento otra seguridad, los siete socios fundadores, descosos de acreditar más y

más su amor al arte y su disposición de no omitir sacrificios sobre los que ya se han impuesto, están prontos a obligarse, como lo harán, a responder con cualquier cabo a los prestamistas de lo que dejen de percibir de sus créditos, por no haber alcanzado para cubrirlos el citado veinte por ciento o por otro cualquier incidente, dividiendo entre sí y por partes iguales la suma que parezca deberse, la cual satisfarán expresa y señaladamente con la tercera parte íntegra de los sueldos, haberes y derechos de representación en que contraten desde entonces adelante sus talentos como artistas y sus obras como maestros y autor, hasta dejar cada uno extinguido su adeudo.

19°. Las atribuciones del Presidente son: convocar la Junta de los socios, poner su visto bueno en todos cuantos recibos se hagan de abonar por la sociedad y llevar la firma con el Secretario en todos los documentos que la expidan.

20°. Cuando deba contraerse una obligación cualquiera, que envuelva responsabilidad pecuniaria, esta obligación irá firmada también por el Presidente y Secretario, pero expresando que la contrae por sí y por los demás socios. A este fin no se podrán contraer obligaciones sin previo acuerdo de la Junta.

21°. En el Libro de Actas que ha de llevar el Secretario, se expresarán los acuerdos de la Junta que irán firmados por los que a ella asistan.

22°. Para evitar complicaciones y pérdida de tiempo, las Juntas se tendrán únicamente el día primero de cada mes de no ocurrir asunto grave en cuyo caso se reunirá fuera de aquel plazo.

23°. Para que los acuerdos de la sociedad tengan validez, deberán haber asistido a la Junta la mitad más uno de sus individuos, y los que no asistieren quedan desde ahora obligados a estar y pasar por lo que otros acuerden.

24°. La sociedad nombrará entre los individuos de su seno un Director de escena, un Maestro director de la compañía y Orquesta, un Maestro de Coros y un Apuntador lírico. Las facultades,

obligaciones y partidos de estos empleados irán inscritas en sus respectivos contratos. Para que cualquier persona extraña pueda ejercer algún destino de los expresados, habrá de preceder la renuncia del socio elegido y la mayoría de votos de los fundadores.

25°. Aprobado un libreto, se reunirán los individuos de la sociedad y a pluralidad de votos elegirán entre ellos el maestro que debe componer la música; a no ser que el autor del libreto señale desde luego al maestro que ha de escribirla, en cuyo caso la sociedad decidirá hasta que punto acepta o no la indicación.

26°. La sociedad cuidará muy particularmente de que la distribución de libretos entre los cinco maestros se realice con la debida igualdad, a fin de evitar quejas y perjuicios.

27°. Las listas de las funciones las hará el primer actor de la compañía, el Maestro director, el Director de escena y el Secretario.

28°. La sociedad nombrará un Tesorero en cuyo poder se depositarán todos los fondos. Este cargo podrá ser pensionado y podrá someterse a alguno de los prestamistas si se lo exigiese"<sup>9</sup>.

Tras establecer los estatutos, deciden alquilar el Teatro del Circo y formar una compañía con la que comenzar a dar las representaciones líricas, que queda integrada por los actores siguientes:

Tiples y contraltos

Adelaida Latorre

Antonia Istúriz

Elisa Villó

Josefa Rizo

Ramona García

Carmen Mur

---

<sup>9</sup> Estatutos extraídos del Mss. 14.077 del *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Ver Documentario).

Josefa Hernández  
Joaquina Carceller

Características:

Catalina Flores  
María Bardán

Tenores:

José González  
José Sáez

Tenor cómico:

Vicente Caltañazor<sup>10</sup>

Barítonos y bajos

Francisco Salas  
Francisco Fuentes  
Francisco Calvet<sup>11</sup>  
Juan Antonio Carceller  
Facundo Ayta  
José Alverá  
José Aznar  
Cipriano Martínez

Partes secundarias

Vicente Fernández Pombo  
Antonio Vivanco

---

<sup>10</sup> Barbieri relata cómo estuvo discutiendo con él "en medio de la Puerta del Sol una noche desde las 12 hasta las 3 de la madrugada" (*Legado Barbieri*). La dificultad de convencer a los actores y cantantes se debía a que estaban acostumbrados a que cuando se formaba una compañía a partido, se empezaba por asegurarles algo de sueldo, pero la Sociedad Lírica Española no podía asegurar nada en estas circunstancias.

<sup>11</sup> Calvet estaba trabajando con una compañía de ópera italiana, pero la Sociedad le convenció para que participara en el desarrollo de un género lírico que él mismo había puesto en marcha, estrenando en 1832 la primera zarzuela (*Los enredos de un curioso*, confer Capítulo 4 de esta Tesis).

Ramón Aguirre  
Enrique López  
Nemesio Pavón  
Manuel Moya  
José Fernández Pombo  
Félix Ruiz  
José Rodríguez  
Francisco Arderíus

Director de Orquesta: Joaquín Gaztambide  
Maestro de Coros: Francisco Asenjo Barbieri  
Agente de la Compañía: Luis de Olona<sup>12</sup> (padre)  
Avisador: Perico Reguera<sup>13</sup>  
Pintor: Luis Muriel

En el Cuerpo de baile español estaba la bailarina Susana Aguader<sup>14</sup> y "el bailarín, director y compositor de bailes" Manuel González.

Una vez solucionadas las cuestiones materiales e instalada la sociedad en el Teatro del Circo, se publica el siguiente cartel para anunciar la próxima apertura del teatro:

"El pensamiento de la sociedad que tiene a su cargo el Teatro del Circo es organizar de una manera conveniente el espectáculo lírico-español. Acogidas con gusto por el público las obras lírico-dramáticas y compuestas de tan nobles elementos como son las poesía y la música, nada más natural que dedicar a este género un coliseo donde se pueda desarrollar progresiva y eficazmente en provecho del arte y obtener alguna completa y bien merecida aceptación. Para intentar este fin, se han reunido los individuos que componen la sociedad del teatro lírico-español y ajenos a toda pretensión personal y a todo objetivo especulativo, han empezado por imponer como parte

---

<sup>12</sup> Luis de Olona (padre) tenía un sueldo por ser agente de la empresa.

<sup>13</sup> Barbieri le llama "el fénix de los avisadores".

<sup>14</sup> Esta bailarina se convirtió en la mujer de Gaztambide.



del capital de la empresa que acometen, sus intereses como autores y su sueldo como artistas, haciendo los primeros efectiva esta imposición por medio del producto de las obras que están obligados a representar y formando una compañía cuyos artistas, todos animados por los más laudables deseos, interesan también sus haberes en las ganancias o en las pérdidas que en el año puedan ocurrir. Adquirida así la inapreciable ventaja de la unidad de esfuerzos y de intereses, la sociedad tiene el honor de anunciar al público la apertura del T. del Circo, cuya compañía, así en la sección lírica, como en la dramática, se compone de artistas escogidos y apreciados en Madrid, donde algunos de ellos gozan de una justa nombradía.

Por lo que hace al repertorio que ha de ponerse en la escena, la sociedad ha tomado sus medidas para que sea numeroso y digno del objeto, habiendo encargado gran parte de las obras que deben ejecutarse a los escritores de más reputación entre los cuales se encuentran:

Tomás Rodríguez Rubí  
Ventura de la Vega  
Ceferino Suárez Bravo  
Eulogio Florentino Sanz  
y otros".

Así queda anunciado el nuevo establecimiento de la Sociedad en el teatro de la Plaza del Rey.

## **2. DESARROLLO DEL AÑO TEATRAL 1851-1852**

"Ningún otro año del siglo XIX fue tan decisivo para los rumbos del teatro lírico español como lo hubo de ser el año 1851. Porque entonces nace la zarzuela grande armada con todas las armas... A este género, rico en realidades efectivas desde el primer instante, contribuyeron los músicos que en aquella promoción habían dado el ser a zarzuelas chicas, y

poco a poco se incorporarían otros más"<sup>15</sup>, estas son las palabras que utiliza Subirá para referirse a la trascendencia de esta temporada con la que se estrena la Sociedad Lírico Española, que tras la creación de los estatutos y la contratación de la compañía, abre los abonos y publica la lista de precios<sup>16</sup>, que eran los mismos que había establecido la empresa Carceller.

El domingo, 14 de septiembre, se inaugura la nueva etapa de la Sociedad al frente del Teatro del Circo, estrenando la zarzuela *¡¡Tribulaciones!!*<sup>17</sup>, que había sido puesta en música por Joaquín Gaztambide sobre un libreto de Tomás Rodríguez Rubí<sup>18</sup>. Esta zarzuela estaba escrita en dos actos, y con los siguientes números musicales:

---

<sup>15</sup> Subirá, *Historia de la Música teatral en España*, Barcelona, Ed. Labor, 1945, p. 199. Subirá manifiesta cierta pequeñez de miras, pues el embrión de la "zarzuela grande" nace en las obras de Rafael Hernando ya en el año 1849. La zarzuela en 1 acto continúa desarrollándose a lo largo de las temporadas como estamos viendo, pero la forma europea de 3 actos hace desaparecer en los compositores el complejo de inferioridad y los equipara a los autores extranjeros.

<sup>16</sup> Los palcos, entre 32 y 16 reales; las butacas, 10; los anfiteatros, 7, 6 y 5; y los asientos comunes, 3 reales.

<sup>17</sup> La zarzuela no tiene un asunto concreto, sino que está formada por una colección de escenas inverosímiles y graciosas, encaminadas a poner en apuros y peligros a un pobre memorialista (Caltañazor). Hay también algo de enredo amoroso entre la hija de un gran personaje que habita la casa del memorialista y el hijo de un rico propietario.

<sup>18</sup> Tomás Rodríguez Rubí nació en Málaga el 21 de diciembre de 1817. Su padre era Contador de Crédito público en Málaga y Comandante de la Milicia Nacional. Debido a este cargo, fue perseguido tras los conflictos del 1823, permaneciendo escondido en Granada, donde comienza la formación de Tomás, y luego en Jaén, donde éste cursa matemáticas, francés y dibujo. En 1830 fallece su padre, dejando a su familia en una precaria situación económica. La familia se traslada a Madrid, donde Tomás se coloca de escribiente en algunas casas particulares, y obtiene una modesta plaza en el archivo del Conde de Montijo.

Tras vivir en esta situación durante ocho años, comienza a escribir versos, convertido por el fervor romántico que corría por el Madrid decimonónico, consiguiendo ser admitido en el Liceo, la Sociedad más reconocida de la Villa y Corte. En 1839, ya había comenzado a escribir obras teatrales, que se alejaban del romanticismo internacional y

## ACTO PRIMERO

1º. Aire de jota a dos voces (Coro)

2º Coplas de Ambrosio (Caltañazor)

---

revelaban una tendencia más andalucista, que retomaba recuerdos y vivencias de su infancia. Los éxitos de sus obras teatrales (*Toros y Cañas*, *La fortuna en la prisión*, *El rigor de las desdichas*, *Castillos en el aire*, *El Diablo Cojuelo*, etc.) le ponen en contacto con los jóvenes compositores de la Sociedad Lírico-Española, con quienes colabora a partir de la misma creación de la Sociedad.

Rodríguez Rubí, "aún sin la gracia bretoniana, ni la facilidad de Flores Arenas, ni mucho menos la intencionalidad de Ayala, ni el ingenio artístico que distingue a Tamayo, ni aún la elegancia de Ventura de la Vega, supo conquistarse una gran popularidad, y dominar con extraordinarios éxitos en nuestra escena, por su discreción y amenidad, por su conocimiento profundo del teatro y de la sociedad, por la belleza de los tipos que acertó a crear, y muy particularmente por el tacto perfecto con que supo amoldar sus comedias a las condiciones artísticas de los que habían de desempeñarlas, proporcionándoles, y conquistándose por ellos al par, un triunfo en cada producción y un laurel con cada obra. Su deseo de ajustarse a las exigencias sociales y acomodarse a las diversas fases de nuestra escena nos explica la riqueza y variedad de nuestro teatro, que abarca desde el drama trágico, histórico y de costumbres, a la comedia social, de intriga y de carácter; desde la obra de magia a la de figurón y desde la zarzuela al sainete... Entre sus zarzuelas destacan *La hija de la Providencia* y *Tribulaciones !!!*.

Rubí muestra mejor sus cualidades en la comedia, ya que este género no reclama gran inspiración y profundidad, sino que se contenta con las dotes de discreción y gracia, amenidad y ligereza. Hay tipos y caracteres que bosqueja admirablemente, como la mujer de mundo, la inocente doncella que con ella contrasta, el galán intrigante y atrevido, y el joven distinguido y enamorado. Quizás se resiente siempre el pensamiento total de la obra de cierta elevación e intencionalidad; pero por lo general, sabe escoger asuntos agradables, presentarlos con ingenio y brillantez y acierto. Parece que, admirador de Eugenio Scribe, gusta de las intrigas llenas de travesuras y agudezas que caracterizan al teatro de este insigne poeta; y aunque imprime a las suyas un innegable sello de originalidad y de españolismo, no deja de traslucirse que imita en ellas el arte de contrastar los caracteres y el tino para buscar los bellos efectos". Díaz Escovar/Lasso de la Vega. *Historia del teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1924. Vol. I, pp. 440 y ss.

- 3º. Terceto de Ambrosio, Leoncio (Fuentes) y Carlota (Elisa Villó)
- 4º. Dúo de Leoncio y Carlota
- 5º. Ambrosio ("Quejas porque le han robado su pupila")
- 6º. Coro, Ambrosio, Don Rufo (Aznar)

## ACTO SEGUNDO

- 8º. Leoncio y Ambrosio y luego dúo de ambos.
- 9º. Carlota, Ambrosio y Leoncio
- 10º. Ambrosio y Pantaleón (Calvet)
- 11º. Carlota (Romanza)
- 12º. Coro de policías
- 13º. Dúo de Carlota y Leoncio, Concertante y Coro final

La zarzuela presenta la misma forma dramática que *El Duende*, parecido que según Barbieri le perjudicó ante el público, ya que esta obra del género burlesco era "inferior como libreto", a pesar de las palabras de Cotarelo, según el cual la obra "estaba muy bien escrita; más que llena saturada de chistes, y los versos cantables eran hermosos y poéticos", por lo que su pobre éxito se debe a que el público ya estaba cansado de este tipo de obras, "prefiriendo obras más serias"<sup>19</sup>. El reparto del estreno fue el siguiente:

*Carlota:* Elisa Villó  
*Doña Angustias:* María Bardán  
*Ambrosio:* Vicente Caltañazor  
*Leoncio:* Francisco Fuentes  
*Don Rufo:* José Aznar  
*Don Pantaleón:* Francisco Calvet  
*Ginés:* Cipriano Martínez  
*Un Comisario:* Vicente Fernández

---

<sup>19</sup> Cotarelo, *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tip. de Archivos, 1934. p. 326.

Destacaron las interpretaciones de Caltañazor y de María Bardán, que hacía los papeles de característica como nadie.

La obra de Gaztambide gustó mucho<sup>20</sup>, pero ofreció pocos resultados pecuniarios a la recién creada sociedad que se encontraba en muy mal estado, ya que se habían consumido no sólo los productos del teatro, sino los 40.000 reales de Salas y según Barbieri "no nos llegaba la camisa al cuerpo, temiendo un fracaso, cuando empezamos a ensayar *Jugar con fuego*<sup>21</sup> sin haber concluido de escribirse ni por el poeta ni por mi"<sup>22</sup>. Ante esta situación, el estreno de la nueva obra de Barbieri constituye el esperado éxito del género.

Barbieri relata la génesis de esta obra: "Es de advertir que el libro y la música lo escribíamos al mismo tiempo: iba yo todos los días a casa de Vega<sup>23</sup>, que vivía en la Calle del Prado frente a la del León cuarto 2º y

---

<sup>20</sup> Peña y Goñi afirma que la obra no gustó. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imp. El Liberal, 1881, p. 381.

<sup>21</sup> Cortizo, Encina. *Jugar con fuego*. Edición crítica de la partitura. Madrid, ICCMU, 1992. Estudio literario a cargo de Ramón Barce.

<sup>22</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario).

<sup>23</sup> Ventura de la Vega había nacido en Buenos Aires el 14 de agosto de 1807, cuando era todavía parte de España. Su padre era Contador mayor y Visitador de la Real Hacienda y falleció cuando Ventura tenía sólo cinco años. Su madre, Dolores Cárdenas, lo envía a Madrid para que estudie, llegando a dicha ciudad durante el otoño de 1818. En 1824 estrenó su primera obra de Teatro, *Virtud y reconocimiento*, y a partir de este momento no cesa de escribir obras, la mayoría de ellas traducciones (más de ochenta), que obtienen amplio éxito. Era además, un gran actor y lector, donde se igualaba con Latorre y Romea. Era un hombre bien considerado en la Corte, llegando a desempeñar cargos de responsabilidad como Maestro de Literatura de la Reina, diputado a Cortes, Director del Teatro Español en 1849 y Director del Conservatorio hasta su muerte.

"Profundo conocedor de la escena y aventajado actor, además de poeta, se dio a la traducción de obras extranjeras, de las que supo sacar un gran partido, ayudándole el profundo conocimiento de la lengua francesa y el no menos grande del idioma castellano. Mas bien pronto, conociendo que sus numerosas y atinadas imitaciones, sirviendo de ejemplo a otros, iban secando las fuentes de la originalidad en nuestra patria y abriendo ancha brecha por donde la savia extranjera se inoculaba en la vida nacional, abandonó con gran contento de muchos el camino, humilde para él y perjudicial para todos, de vestir

allí consultábamos, tanto los versos cuanto la música que yo llevaba con la mujer de Ventura, Manuela Oreiro y Lema<sup>24</sup>, que era toda una artista no sólo como cantante, sino que poseía un sentimiento y un talento nada vulgares y probados ya cantando como *prima donna* en los teatros de Madrid anteriormente y a la sazón en el teatro particular de Palacio del que era cantante de Cámara.

Recuerdo que después de haber yo compuesto la Romanza de tiple del Acto 3º me empeñé en que la cantara Manuela Oreiro de Vega para que Ventura la oyese. Manuela se resistía, pero al fin me senté yo al piano y ella casi sin mirar la música la cantó con una expresión tal, que aseguro no es posible que yo la vuelva a oír mejor cantada, ¡pobre Manuela!.

Seguían los ensayos de la obra y yo dos noches antes de estrenarse estaba a las 3 de la mañana rodeado de copiantes a quienes iba dando la partitura hoja por hoja.

Recuerdo otro incidente que no deja de ser chistoso: vivía yo en un cuartucho de la Carrera de San Jerónimo; estaba pensando la música del "Coro de Locos" a grito pelado e imitando trompetas y tambores con la voz al mismo tiempo que bailaba como un desesperado; al oír semejante estrépito entra mi madre y dice: "¿Qué es eso, te has vuelto loco?..." Entonces muy contento la contesto "eso es, eso es" y me puse a escribir el Coro sin más dilación y sin contestar otra cosa. Mi pobre madre no sabía

---

ajenos esqueletos, y entró con paso firme en la vía de la propia inspiración que había de llevarle a la inmortalidad... Habiendo alcanzado Ventura de la Vega los tiempos que marcan el apogeo de la zarzuela, débense a su pluma tres lindísimos libretos que pueden considerarse como modelos de su especie: *El estreno de una artista*, *El Marqués de Caravaca*, deliciosos juguetes, en dos actos aquél, y éste en uno, y sobre todo *Jugar con fuego*, lindísima fábula de costumbres galantes, donosamente desenvuelta y bellísimamente versificada, pueden servir de guía y pauta a cuantos deseen entrar por los senderos que conducen a la ópera española. Además podemos citar otras zarzuelas como *Estebanillo*, *La cisterna encantada*, *Un tesoro escondido*, etc. Díaz Escovar/Lasso de la Vega. *op. cit.* Vol. I, p. 421.

<sup>24</sup> Fue una de las cantantes que participó en el estreno de *Los enredos de un curioso* en 1832. Había sido Premio Extraordinario del Conservatorio, y alcanzó el puesto de Tiple de *Primo Cartello*, aunque tras su matrimonio sólo cantó en funciones privadas del Real Palacio y en algunas del Liceo. Falleció en Madrid el 6 de mayo de 1854.

que pieza era la que yo componía. También recuerdo que para la primera Romanza de tenor, compuse yo primero la música y luego Ventura hizo los versos *La vi por vez primera*"<sup>25</sup>.

El estreno de esta zarzuela de Barbieri supone la revolución del género al ampliar las dimensiones dramáticas a tres actos. A pesar de los años durante los que se había cultivado la zarzuela, el género continuaba considerándose como un tipo de "tonadilla ampliada", sin concedérsele que pueda alcanzar un importante peso dramático. El propio Cotarelo afirma que el añadir un acto "supone que la zarzuela puede ser comparada ya con cualquier ópera, tragedia o drama"<sup>26</sup>. A pesar de que con *El Duende* de Hernando, el género había doblado sus dimensiones, la forma dramática de dos actos ya no satisfacía a los autores que exigían un mayor desarrollo de la forma. La división en tres actos excluye la idea de considerar la zarzuela como una tonadilla dilatada, según se creía anteriormente, al estimar que la zarzuela no podía ser más que jocosa, y permite valorarla como un verdadero drama lírico, ni más ni menos que cualquier ópera italiana. Subirá, consciente de la trascendencia de este estreno, afirma que aunque "parecía sorprendente que una zarzuela pudiera llenar tres actos y cultivar asuntos graves o entonados, de tal creencia quedaron apeados todos súbitamente con esta obra, cuyo libreto, aunque arreglado del francés, se caracterizaba por un sutil aderezo a la española, y cuya música, aunque impregnada en lo formal de italianismos, tenía un fondo ibérico, una gran elevación y un atractivo singular. Aún hoy, casi centenaria, conserva esta zarzuela muy lozana juventud. En elogio del compositor, decía la crítica tras el estreno, que *Jugar con fuego* era una admirable ópera cómica, y que la ópera cómica había salido de su infancia; de este modo pretendía realzar el mérito de una producción cuya denominación genérica: "zarzuela", parecía empequeñecer su preciadísima

---

<sup>25</sup> Legado Barbieri, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario).

<sup>26</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 327, y añade que "aferrados a la idea de que la zarzuela sólo podía ser jocosa, no concebían que pudiera encerrar un argumento extenso, serio y aún dramático. La zarzuela *Jugar con fuego* vino a demostrarles, por un lado, su error, y por otro, cuán necesario le era, si había de alcanzar todo su desarrollo, disponer de un acto más a fin de que el poeta y el músico tuviesen campo suficiente para sus respectivas creaciones artísticas" (obsérvese de nuevo el complejo de inferioridad de Cotarelo).

calidad. Desde entonces, las zarzuelas en 3 actos, no sólo no parecían posibles, sino plausibles también. Y de esa longitud, así como de menor extensión las hubo entonces a granel"<sup>27</sup>.

La obra, que había alcanzado expectación ya antes de su estreno, consiguió un gran lleno de público debido a que en la fecha para la que se anunciaba su estreno no habían comenzado todavía las representaciones en el T. Real, en el T. de la Cruz o en el del Instituto, y en el Príncipe se hacía una obra vieja y mediana. El asunto de la obra<sup>28</sup> es una adaptación

---

<sup>27</sup> Subirá, *op. cit.* p. 201. En otro artículo sobre la zarzuela, comenta que a partir del estreno de *Jugar con fuego* "se impuso resueltamente la zarzuela grande, y con ello obtendrían éxitos rotundos los compositores españoles durante un siglo largo". "Panorama histórico sobre la zarzuela" en *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios madrileños, CSIC, 1971, p. 147.

<sup>28</sup> La obra francesa, *La Condesa de Egmont*, se estrenó en el T. de Variedades el 15 de enero de 1852, traducida al castellano por Ramón de Valadares y Laureano Sánchez Garay, "a beneficio del primer actor y director don Rafael Farro", lo que desata de nuevo el tema del plagio llevado a cabo por Vega. El 16 de enero de 1852 se publica un artículo sobre ello en *El clamor público*: "*Madama de Egmont*. Anoche se representó este drama en Variedades... Nuestros lectores saben ya que esta comedia es el original de *Jugar con fuego*, que tantos laureles ha proporcionado al distinguido literato señor Vega. También conocen el argumento del primer acto, y en cuanto al segundo y al tercero, sólo les ha faltado la música para que hubieran sido iguales a los de la obra original de dicho señor. La ejecución fue mediana, pero el público aplaudió y en medio de su entusiasmo pedía a grandes voces que saliera el señor Vega: no sabemos si sería para silbarle en medio de los aplausos inmerecidos que antes le diera. Ahora lo que falta es que el señor don Ventura se presente en el Teatro de Variedades con la misma frescura que en el del Circo, para tratar de convencer al público de que es creación suya la *Madame d'Egmont*".

*La España* del 25 de enero de 1852, trata de nuevo el tema del plagio, defendiendo a Vega; se añade además un artículo de T. Solera defendiendo a Vega de la censura de plagiarlo, y unas palabras de M. J. Quintana diciendo que en la obra de Vega se encuentran los mejores versos cantables que había en castellano: "Desde que hemos visto en este Teatro de Variedades la tan cacareada traducción de la piececita francesa *La Condesa de Egmont*, admiramos aun más que antes el gran talento dramático de quien ha logrado sacar de tan pobre composición una obra tan bella como *Jugar con fuego*. La comparación entre ambas es la mejor prueba a que los amigos del señor Vega podían



de la comedia francesa *La Comtesse d'Egmont*<sup>29</sup> de Jacques F. Ancelot (1794-1854) y Alejo B. Decomberousse (1769-1862) y, a pesar de tratarse de una traducción<sup>30</sup>, pertenece a la clásica tradición de comedias de enredo<sup>31</sup> que tantos antecedentes tiene en la tradición dramática del barroco español.

---

someter el disputable mérito de su obra: sólo un ingenio de primer orden podía descubrir en aquel oscuro vaudeville francés, desenterrado laboriosamente de no sabemos dónde, los elementos de una zarzuela que durará en nuestra literatura lo que dure el buen gusto. Y no hablamos sólo de sus deliciosos versos los cuales son única y exclusivamente del señor Vega; hablamos también de la fábula de la zarzuela, tan superior sustancialmente a la del vaudeville francés, como lo son a la vil prosa de éste los bellísimos versos de aquélla. Baste decir que el amor delicado y puro de la Duquesa de Medina en la composición española, se convierte en francesa en una cosa que no puede decirse decentemente en castellano: en un capricho torpe y grosero del tiempo de la Regencia".

<sup>29</sup> Los enemigos de Ventura no tardaron en descubrir la relación con esta obra francesa, ya que la obra toma el argumento de dicha obra francesa. La obra, original de J. Ancelot y A. Decomberousse, sólo se diferencia en el final (en la obra en castellano el Marqués de Caravaca queda encerrado en el manicomio). Durante este mismo tiempo se tradujo la obra francesa que se presentó en el T. de Variedades con el título de *La Condesa de Egmont, comedia en 3 actos, escrita en francés por los señores Ancelot y Decomberousse, y arreglada al teatro español por Don Ramón de Valladares y Saavedra y Don Laureano Sánchez Garay*. "Hemos cotejado cuidadosamente el libreto de *Jugar con fuego* y la comedia *La condesa de Egmont*, y podemos afirmar que los denuestos e ironías de *El clamor público* están perfectamente justificados. Se trata de un plagio absoluto: argumento, personajes, situaciones, escenarios y hasta pequeños matices de los diálogos, todo ello está en la comedia francesa". (Confer: Cortizo, Encina, *Jugar con fuego. Edición crítica de la zarzuela de Francisco Asenjo Barbieri y Ventura de la Vega*. Estudio literario a cargo de Ramón Barce. Madrid, ICCMU, 1992. Barce explica detalladamente las coincidencias de ambas obras).

<sup>30</sup> La reiterada costumbre de traducir las obras del teatro francés, forma parte de toda la moda de "extranjerismo" que existía en España desde el siglo XVIII; "se les echa encima (a los hombres de finales del siglo XVIII) la presión de la cultura francesa. Su lengua ejerce un dominio despótico en todos los campos y en todos los países". Lázaro Carreter, F. *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1949, p. 196.

<sup>31</sup> La obra comienza en una verbena madrileña a orillas del Manzanares adonde acude disfrazada la Duquesa de Medina, joven viuda, seguida de cerca por su pretendiente el

---

Marqués de Caravaca, que sospecha que puede tratarse de la Duquesa, que es librada de tal persecución por su propio padre, el Duque de Albuquerque, quien, sin conocerla, entretiene al Marqués. La Duquesa se dirige a una cita con un joven hidalgo, Félix, del que está enamorada, sin revelar su verdadera identidad (le ha dicho que es criada de una gran dama). Tras pasar un rato juntos, el galán va en busca del coche, y al volver a dejarla sola es descubierta por el de Caravaca y es de nuevo salvada por su padre, mientras ella consigue huir de todos en el coche que ha conseguido Félix.

El acto segundo se desarrolla en un salón del Buen Retiro, donde habitaban los Reyes. En un corro de damas y caballeros se comenta la escapada de una dama en la verbena, y el Marqués, sospechando que se trata de la Duquesa, la ataca con indirectas, de las que ésta se defiende como puede. Félix y un primo suyo habían sido citados por el Duque y el Marqués, a quienes venían recomendados para que les diesen empleo en la Corte. Aparecen los dos muchachos: el Marqués interroga a Félix sobre el progreso de sus amores, que le cuenta todo y el Marqués le pone en lugar que vea el desfile de cortesanos y damas, entre las cuales estaba la Duquesa. Félix la reconoce en el acto, pero el Marqués hace la presentación y la dama, fingiendo no conocerlo, le manda esperar. El Marqués lo sabe, y seguro ya de la intriga, emboba al pobre Félix simulando amparar sus amores y consigue que le entreguen una carta sin firma que la Duquesa le había enviado. Con esta prueba en su poder, el Marqués espera conseguir de la Duquesa algún favor, y cuando ésta le abraza, Félix pone el grito en el cielo. Ante tal escándalo acuden el Duque y algunos caballeros ante los cuales ella declara que no conoce a Félix y que debe estar loco, terminando con tal enredo el acto II.

El tercero se abre apareciendo Félix encerrado en una casa de locos, donde se suceden una serie de escenas cómicas episódicas. La Duquesa, que quiera liberar a su amante, acude a visitarle, produciéndose una bella escena entre ambos, en la que éste duda entre si se tratará de Leonor su amada, o la Duquesa, pues ésta sigue negando. Le indica el modo de fugarse, cuando inesperadamente llega el Marqués; la Duquesa huye a esconderse pero Félix, que sabe ya a qué atenerse sobre la lealtad de Caravaca, en lugar de indicarle el camino por donde se había ido la falsa Leonor, le mete de lleno en el departamento de los locos, que se apoderan de él, le zarandean y le despojan de la ropa exterior, la cual recoge la Duquesa para que Félix huya en el coche que había traído. Al ir a salir aparece el Duque; descubre todo, y cuando de nuevo iban a encerrar a Félix, la Condesa de Bornos, íntima amiga de la Duquesa, llega con una orden del Rey mandando soltar al pobre joven y concediendo a la Duquesa permiso para casarse con él.

Barbieri relata así el estreno: "El Primer Acto lo oyó el público con atención dando sólo algunas palmadas en la introducción y en el dúo de tiple y tenor, pero al llegar al final cuando el Coro dice: "se fue, se fue," estalló una risa y aplauso general. El Segundo Acto se oía también con atención pero al llegar el Dúo de la Carta hubo una explosión general de aprobación hasta el punto de pedirse la repetición del dúo y concluido al acto fuimos los autores llamados a la escena.

Quedaba el Acto 3º, al que todos teníamos miedo por lo que se separa del género de los otros dos (cuyo miedo prueba ¡cuán difícil es probar el éxito de una obra teatral!). Oyó el público el Primer Coro con agrado; aplaudió mucho la Romanza de la tiple y cuando Félix hace al Marqués entrar por el patio de los locos y éste dice: " voy corriendo a conocerla", se armó tal escándalo de risa y aplausos, cual no recuerdo haber visto en teatro. Así pues el Coro de locos y aria del Marqués que sigue se hizo repetir y produjo una verdadera ovación para todos; tanto Salas como cada uno de los coristas, principalmente Pombo que hacía el loco tambor mayor, estaban entusiasmados y llamaban la atención especialmente; en una palabra el éxito fue lo más magnífico y estrepitoso que se puede apetecer para una obra teatral; baste decir que se llenó el teatro por espacio de medio tiempo, que la obra toda se hizo popular, y que el público a una voz decía: "Esto es la verdadera zarzuela".

Diez y siete noches consecutivas fuimos los autores llamados a la escena y por cierto que en todas ellas después de salir al público Ventura y yo bajábamos a Contaduría a cobrar nuestro tanto por ciento que en mucho tiempo no bajo de una onza para cada uno, lo cual, sabido que entonces se cobraba sólo el 3%, se puede calcular que pasaba la entrada de 10.000 reales cada noche.

Esta obra en fin dio grandes resultados a nuestra Empresa, nos sacó de apuros y, para que se vea lo que es el mundo, después nos venían aquellos que nos habían negado un maravedí a ofrecernos todo el dinero que quisiéramos para sostener el teatro, dinero que no aceptábamos, porque esta obra producía sobradamente para cubrir todas las atenciones de la Empresa. Finalmente *Jugar con fuego* no sólo salvó el teatro, sino que marcó la senda que había de seguirse en adelante, por lo cual todo el mundo la considera como la verdadera piedra angular de la zarzuela

moderna<sup>32</sup>. Mucho más podría extenderme al tratar de esto, pero sólo diré que sin amor propio, creo que hice una cosa buena y artística, si he de creer a mi pobre maestro Carnicer que vino a mi casa al día siguiente llorando de alegría a dar la enhorabuena a mi madre y a asegurarla que yo era un discípulo que le hacía honor. Mi fortuna me valga en haber dado en el clavo conforme podía haber dado en la herradura"<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Barbieri adopta en esta obra una postura de conciliación entre las dos tendencias formales que vemos desarrollarse: una europeísta, que pretende utilizar el patrón extranjero de 3 actos, y otra "casticista", con la utilización de la forma de tonadilla "estilizada", como se refiere a ella Peña y Goñi, donde además de mantener la forma de acto único, aparecen temas populares, como sucede en el Tema del coro de los locos del nº 12 de *Jugar con fuego*.

<sup>33</sup> *Legado Barbieri*. Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario). Barbieri continúa diciendo que "la popularidad de *Jugar con fuego* fue tan grande que alcanzó a todas las clases de la sociedad: en prueba de ello citaré una anécdota. La Reina Cristina me había mandado escribir una Tanda de Rigodones con motivos de *Jugar con fuego* para uno de los bailes que iba a dar en su palacio de la Calle de las Rejas; por entonces figuraba mucho en política un personaje llamado don Alejandro Llorente cuyo personaje estaba ansiando subir a Ministro y trabajaba para conseguir sus objetivos, aunque sin resultado; los trabajos de este sujeto se habían relatado por los periódicos y burlescamente se le había aplicado el título de Marqués de Caravaca haciendo referencia a los versos del Segundo Acto:

*Lleváis un año  
de suceder  
tanta constancia  
yo premiaré*

En una palabra, Llorente era más conocido por el título de Marqués de Caravaca que por su nombre. Conocidos estos antecedentes falta saber que estando yo en el baile de la Reina Madre y en el momento que se tocaba el Rigodón hecho sobre el motivo de "*Oh Marqués de Caravaca, suelta, suelta, daca, daca*" todas las miradas se dirigieron a Llorente que entraba a la sazón y se oyó una risa general que prueba que todo el mundo conocía la música de *Jugar con fuego*. ¡Qué chistoso epigrama!".

Barbieri alcanza con esta obra una de sus cumbres dramáticas: tras haber estrenado *Gloria y Peluca* un año antes, en *Jugar con fuego* demuestra haber logrado lo que Hernando define como "circunstancias indispensables" para que se establezca de nuevo el espectáculo de la zarzuela: "determinar la forma del género, promover la empresa teatral para cultivarlo y conseguir la asidua concurrencia del público".

Emilio Casares, en uno de sus trabajos sobre Barbieri, analiza la relación existente entre las primeras obras del autor y ésta, y afirma que la obra "se aleja de una inspiración tan directamente popular y aparece cierta vuelta a Italia. Fue el italianismo<sup>34</sup> la crítica que se hizo a Barbieri, pero ello le permitió dar mayor vuelo a su estilo musical, aunque con esta realidad sólo no se explica la obra y a esa acusación responderá poco después con *Galanteos en Venecia*. Ciertamente hay en algunas partes como "La vi por vez primera", o la romanza del tercer acto, "Un tiempo fue", elementos de orquestación, ritmos, "parlados" típicamente italianos pero no en otras muchas, como en los coros, en los que Barbieri era un maestro"<sup>35</sup>. Cañete, en *El Herald*, acusa también a la música de italianismo, diciendo "que la música, si a veces peca por demasiado imitadora de los autores italianos, abunda también en cantos adecuados a las situaciones imaginadas por el poeta y llenas de sencillez y de dulzura, en combinaciones verdaderamente castizas y en un instrumental que revela profundo conocimiento del arte"<sup>36</sup>. Cotarelo rebate esta opinión afirmando que "el italianismo de Barbieri si ha existido, fue poco y pasajero. *Jugar con fuego* era su tercera obra. Las dos primeras, *Gloria y peluca*, y *Tramoya*, sólo contienen música popular española. [...] Gaztambide en su *Mensajera* había ya probado que sí, que había música que no era solamente jocosa, y ahora Barbieri trajo al acervo musical común español otros acentos, otra expresividad, tomados de los más hondos sentimientos del alma, en particular y, por tanto, también en general, cuando la agitan pasiones alegres o tristes, dulces o violentas"<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Este tema se trata en el análisis de la obra.

<sup>35</sup> Casares Rodicio, Emilio, "Asenjo Barbieri, Francisco". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, (en prensa).

<sup>36</sup> Cañete, M. *EL Herald*, 19 de octubre de 1851.

<sup>37</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 335.

Los coros son uno de sus grandes logros dentro de la obra, ya que era donde Barbieri mostraba su experiencia como conocedor y director de música coral. Realizó además en la obra una magnífica caracterización de los personajes dentro de las distintas situaciones dramáticas, caracterización siempre apoyada por un buen tratamiento orquestal que es capaz de expresar el ánimo de los personajes (Ver el análisis de la obra).

La forma dramática de la obra es la siguiente:

#### ACTO PRIMERO

- 1º. Introducción y Coro de Verbeneros ("La noche ha llegado")
- 2º. Escena y aria del Marqués, cantada por Salas ("Si te place en este bosque")
- 3º. Romanza del tenor, cantada por González ("La vi por vez primera")
- 4º. Dúo cantado por Latorre y González ("Hay un palacio junto al Prado de San Fermín")
- 5º. Final cantado por Latorre, y González, Salas y Calvet ("Pues quiere la Fortuna")

#### ACTO SEGUNDO

- 6º. Introducción y Coro de cortesanos ("Vedle allí que pensativo")
- 7º. Dúo de la carta por Latorre y Salas ("Por temor a otra imprudencia")
- 8º. Final Segundo<sup>38</sup> cantado por Latorre, González, Salas y Calvet ("Nos ha visto")

#### ACTO TERCERO

- 9º. Intermedio. Preludio del Acto Tercero.
- 10º. Escena cantada por Caltañazor, Pombo y Coro masculino ("¡Suelta, pícaro sastre!")
- 11º. Romanza de Latorre ("Un tiempo fue que en dulce calma")

---

<sup>38</sup> Este es el número más extenso de la obra.

12º. Aria cantada por Salas y Coro de locos ("¿Quién me socorre?")

Esta forma generó un nuevo estilo dramático musical, que se escapa de la división formal bipartita, y que concede al argumento un mayor desarrollo. "En el teatro de consumo de mediados del siglo XIX, España depende absolutamente del vaudeville francés; se produce de prisa, para un público ávido de estrenos, y muchos escritores traducen y arreglan (unas veces explícitamente y otras sin mencionarlo) comedias francesas. Ventura de la Vega «arregló» unas 80, de modo que era uno de los comediógrafos más significativos por su adhesión al teatro parisino. Cuando le hicieron académico de la Española, muy joven aún (en 1845) el satírico Juan Martínez Villergas, en la revista *La nube* escribió:

"Vega académico es;  
si tales sujetos premia  
pronto dará la Academia  
el diccionario en francés".

Curiosamente la zarzuela española, que comenzará en esa época sufriendo la misma dependencia que la comedia, irá creando poco a poco un estilo nuevo y personalísimo a través de los libretistas que culminará en un renovado regreso a la tradición española del sainete. Pero en 1851 la dependencia era, decimos, absoluta"<sup>39</sup>.

La obra fue interpretada por los siguientes actores:

*La Duquesa de Medina:* Adelaida Latorre  
*La Condesa de Bornos:* Catalina Flores  
*El Duque de Alburquerque:* Francisco Calve  
*El Marqués de Caravaca:* Francisco Salas  
*Félix:* José González  
*Antonio:* Vicente Caltañazor

---

<sup>39</sup> Barce, Ramón. "Estudio literario de *Jugar con fuego*". Cortizo, Mª Encina. *Jugar con fuego*. Edición crítica. Madrid, ICCMU, 1992.

*Un ujier:* Enrique López

*Paje 1º:* Vicente Fernández Pombo

*Paje 2º:* Cipriano Martínez

*Un loquero:* Juan Antonio Carceller

La interpretación de la obra fue parte destacada en todas las críticas teatrales que se escribieron con motivo del estreno. "La señorita Latorre, encargada del papel, nada fácil, por cierto, de la *Duquesa de Medina*, ha logrado interpretarlo con naturalidad y verdad dignas del mayor elogio. En las piezas de canto, lo mismo que en los recitados, ha conseguido revelar con el conveniente colorido poético el pensamiento del autor y obtener aplausos muy merecidos. El señor Salas está en esta obra a la altura de su reputación, y consigue entusiasmar al público siempre que quiere. El señor González, cuya voz es bastante simpática y acentúa bien lo que canta, tiene momentos muy felices, y ha adelantado mucho en la recitación de las escenas habladas. El señor Calvet desempeña su papel de *Duque de Alburquerque* con no escasa inteligencia. Lo mismo debemos decir del señor Caltañazor y la señora Flores, el primero de los cuales hizo reír mucho al público. Los coros y la orquesta merecen los aplausos que se les tributan, especialmente el coro de locos, que es de difícil ejecución y que se repite todas las noches entre gritos de entusiasmo"<sup>40</sup>. Eugenio de Ochoa escribe referente a la interpretación: "En toda la zarzuela, la señorita Latorre se muestra excelente actriz: bien se ve que ha sido ensayada por el señor Vega, el mejor actor y el más distinguido director de escena que conocemos; en lo segundo compite acaso con el señor Grimaldi"<sup>41</sup>. Otra parte destacada de la puesta en escena fue el trabajo escenográfico del Luis Muriel<sup>42</sup>, al que se debían todas las

---

<sup>40</sup> M. Cañete. *El Heraldo*, 25 de octubre de 1851.

<sup>41</sup> E. de Ochoa, *La España*, 12 de octubre de 1851.

<sup>42</sup> "Luis Muriel y Amador, hijo del célebre pintor Muriel y San Miguel, fue discípulo de su padre y de Joaquín Llop en la Academia de Bellas Artes de Granada, de la que salió para dedicarse a la escenografía. En 1848 vino Muriel a Madrid, contratado por el célebre actor Don José Calvo, para el Teatro Instituto o de Tirso de Molina, siendo sus primeras obras las dos decoraciones para el drama *El gabán del Rey*, las cuales fueron muy aplaudidas, como igualmente las de la comedia de magia *Embajador y hechicero* y las del drama *La alquería de Bretaña*, y *Por seguir a una mujer* y varias más, en los dos años que



decoraciones pintadas de la obra<sup>43</sup>; Muriel, a sus veinte años, comenzaba a destacar en los trabajos escenográficos y en 1852 se encargará ya de un proyecto de envergadura: las decoraciones y techos del Teatro de la Cruz<sup>44</sup>.

---

estuvo contratado, desde 1851 hasta 1870, pintó para todos los teatros de Madrid, el de la Cruz, el Español, Variedades, Circo, Novedades, Zarzuela y Príncipe Alfonso". Muñoz Morillejo. *Escenografía española*. Madrid, Imp. Blasis, 1923, p. 126.

<sup>43</sup> Luis Muriel era el escenógrafo del Teatro del Circo, pero todo parece indicar que se pasó al de la Cruz cuando éste se dedicó a la zarzuela en el momento en que el Marqués de Salamanca lo dejó como empresario. El pintor eleva un escrito con sus condiciones al empresario del teatro:

"...Digo yo Don Luis Muriel, pintor y director de la maquinaria del Teatro del Circo de esta Corte, que habiéndome instruido de la obra que hay que hacer en el Coliseo de la Cruz según y como se mencione por el maestro carpintero Don Manuel Parrondo, le tomo a mi cargo con las siguientes condiciones:

- 1º. Será puesto y costeadado por mí todos los colores, cuerdas, herraje, lienzo y madera que se necesita nuevo para la reforma de las 8 decoraciones y 2 techos que se van a construir.
- 2º. Será de mi cuenta el pago de los carpinteros, cerrajeros, 4 pintores que se ocupen en la construcción y arreglo de las expresadas decoraciones y techos.
- 3º. Será de mi cuenta satisfacer el alquiler de los talleres en que se ha de hacer y pintar las expresadas decoraciones y techos: el importe de los mandados que ocurran para la conducción de los enseres desde los almacenes a los talleres y desde estos al teatro y por último costearé cacharros, brochas, pinceles y cuantos útiles y efectos sean necesarios para el buen servicio de pintores y demás operarios.
- 4º. Daré por concluida la obra en la última semana de diciembre de dicho año.
- 5º. El empresario Don Luis de Olona me abonará por todo la cantidad de 180.000 rs. en esta forma: 8.000 tan luego como se apruebe esta obra por el Sr. Comisario de Teatros a fin de invertirlas en la campaña de materiales y anticipos a algunos operarios; y los 10.000 restantes distribuidos en ocho semanas, entregándome el sábado de cada una 1.250 rs. siendo, la 1ª en la que daré principio los trabajos que no será más tarde del 19 actual. En Madrid, 15 de julio de 1852 (Firmado) Luis Muriel..." *Archivo de la Villa*. Sección Corregimiento: Legajo 2-78-13.

<sup>44</sup> Arias de Cossío, A. M. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 113.

Según Emilio Casares<sup>45</sup>, la radical trascendencia de la obra, que supera su propia aportación musical, es todo el mundo crítico y periodístico que se desarrolla a partir de su estreno, obligando a realizar reflexiones sobre el género tanto a sus defensores como a sus detractores. Tras diecisiete representaciones, los juicios favorables se repiten en los periódicos y revistas contemporáneas. Montemar, el crítico de *La Ilustración*, afirma que "la ópera cómica ha salido de su infancia, y tan notable adelanto se debe a los señores Vega y Barbieri. Ambos han sabido justificar su buen nombre. Vega figura el primero entre nuestros autores dramáticos; igual puesto merece Barbieri entre nuestros jóvenes compositores. Uno y otro han salvado al teatro lírico español de la "raquitis" que le amenazaba: la zarzuela *Jugar con fuego* ha inaugurado una nueva era"<sup>46</sup>. Cañete, escribe en *El Herald* lo siguiente: "La zarzuela que todo Madrid ha aplaudido y sigue aplaudiendo con entusiasmo inusitado en el T. del Circo pertenece al número de obras que forman época en la existencia de un género artístico o literario, y que contribuyen a decidir acerca de su importancia y suerte futura, merced al influjo que ejercen en la opinión y a los nuevos horizontes que descubren a cuantos saben apreciar y comprender la belleza. Esta es, sin duda, la causa de la asombrosa popularidad de *Jugar con fuego*; ésta, la del interés que excita en todos los espectadores, interés que promete aun largos días de triunfos y ganancias al teatro de la Plaza del Rey.

Acostumbrado el público a no ver más que monstruosidades, como *El tío Caniyitas* y *El tío Pinini*; no habiendo gozado en este género de más producción ingeniosa que *El Duende*, del señor Clona, en la que, a vueltas de grandes inverosimilitudes y de recursos ajenos a la belleza, hay cosas chistosísimas por extremo... natural era que *Jugar con fuego* arrancase a las personas de gusto el merecido desdén con que han mirado hasta ahora un género que es susceptible de producir grande halago en los amantes de lo bello, porque en él pueden concertarse diestramente el atractivo de una fábula cómica o dramática tan interesante o divertida como la mejor comedia o el mejor drama con el que ofrecen siempre a las almas bien templadas los acentos de la música; sobre todo téngase en cuenta cuando se

---

<sup>45</sup> Casares Rodicio, Emilio, "Asenjo Barbieri, Francisco". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, (en prensa).

<sup>46</sup> Montemar, F. M. *La Ilustración*, 1 de noviembre de 1851.

revelan, más que en intrincadas combinaciones armónicas, que fatigan a los poco inteligentes, en sencillas melodías"<sup>47</sup>.

Eusebio de Ochoa publica en *La España* lo siguiente sobre la obra: "*Jugar con fuego* nos parece como cada una de las demás obras del señor Vega, y sobre todas *El hombre de mundo*, un modelo de su género. Diríamos que es una admirable ópera cómica para conformarnos al lenguaje del día, si su autor no la hubiera denominado, con mucha más verdad, zarzuela, y si no fuere porque hay en esta primorosa composición ingenio, gracia, novedad, en suma, talento sobrado para surtir de estas dotes a media docena de las más célebres óperas cómicas francesas. ¿A qué relatar su argumento, que todo el mundo conoce o conocerá muy pronto, pues no hay noche en que el teatro del Circo no esté más que lleno desde que se estrenó esta zarzuela?...

*Jugar con fuego* ha obtenido uno de los triunfos más grandes y más legítimos de que hay memoria en los anales del Circo. Todas las noches los autores son llamados a escena y saludados con entusiasmo"<sup>48</sup>.

El jueves 7 de noviembre del mismo año, se puso en escena la obra *El confitero de Madrid*, zarzuela en tres actos cuyo libro era de Luis Olona<sup>49</sup> y la música de Hernando e Incenga (hijo)<sup>50</sup>. Barbieri relata las únicas noticias que tenemos sobre la obra: "Esta obra tuvo un éxito desgraciado particularmente desde la mitad del Acto 2º en adelante, tanto que parecía que el público había empezado a disgustarse desde que concluyó la música de Hernando entre cuyas piezas había un coro de ambos sexos y con otro de muchachos que gritaban "¡bateo!" pieza que se aplaudió e hizo repetir.

La desaprobación del público no fue sin embargo de carácter serio, por el contrario se tomó a broma, hasta el punto de que el público hablaba y

---

<sup>47</sup> *El Herald*, críticas de M. Cañete, publicadas en los días 19 y 25 de octubre de 1851.

<sup>48</sup> E. de Ochoa, *La España*, 12 de octubre de 1851.

<sup>49</sup> El asunto procedía de un ópera cómica que se había estrenada poco antes en París, y había sido traducida del francés por Manuel Ortiz de Pinedo, y representada como comedia en el T. del Príncipe con el título de *Corregir al que yerra*.

<sup>50</sup> El primer acto, la introducción del segundo y del final del tercero correspondían a Rafael Hernando, y el resto de la obra a José Incenga.

cantaba más que los actores de la zarzuela. Yo recuerdo que Cipriano Martínez sacaba una casaca verde y en cuanto se presentaba excitaba la hilaridad, y cuando no estaba en escena el público gritaba "¡Que salga lagarto!" Por fin al oírse en el tercer acto el ruido de un coche, cuyo ruido imitó muy mal el señor Gómez, pedía el público que saliera el coche, gritaban al apuntador, y la función se acabó entre las bromas más chistosas que puede imaginarse y más divertida para el público que si la zarzuela le hubiese gustado.

¿Y merecía esta obra semejante éxito?... yo creo que no pues el libro era chistoso y tanto que a pesar de todo en muchos pasajes el público reía de buena fe, y en cuanto a la música es necesario confesar que los dos autores de ella habían escrito algunas piezas muy buenas y que en otras circunstancias hubieran gustado mucho según yo creo. Lo que más perjudicó a esta obra fue el *Jugar con fuego* con su gran popularidad y la ejecución de ella que fue muy desgraciada por parte de la Elisa Villó y de Ayta"<sup>51</sup>.

El 17 de diciembre se estrena *El castillo encantado*, zarzuela en 3 actos, cuyo libro<sup>52</sup> era de Emilio Bravo, y la música de Oudrid e Incenga. En *El Herald*, se publicó la siguiente crítica de la obra: "El estreno de una zarzuela ha llegado a ser un acontecimiento. La víspera de la función

---

<sup>51</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario).

<sup>52</sup> En un lugar de Aragón vino a parar un trovador con una hija adoptiva llamada Sol, y con un laúd, con cuyo auxilio entraba en todas partes. Al mismo pueblo llegó una compañía de las tropas de Felipe V, al mando del capitán Alberto, que se enamora de Sol. Su asistente, Pitín, también mantiene su trapicheo con una aldeana llamada Beatriz. El Capitán, que es francés, recibe orden de ir a un castillo encantado, que hay en las cercanías y un pliego que abrirá en hora determinada en la sala de armas del castillo. El juglar, que le da las señas del castillo, dícele que se aparece a los que llegan la última castellana (q. e. p. d. ) bajo la forma de la mujer que ama, porque en aquella misma hora muere la mujer bajo cuya forma se presenta. El Capitán insiste en ir allá, a pesar de que intenta detenerle una gitana, que es su amada, en su traje, y le dice que no vaya al castillo porque en él se le tiende un lazo. En el castillo se celebra un banquete, al que asiste la dueña del mismo, Elena, bajo la figura de la amada de Alberto. Siguen dos batallas entre bastidores: desmayo de Alberto por un narcótico que le da su dama, y mil peripecias incongruentes y absurdas.

se han despachado en contaduría la mitad de los billetes: al empezarse ésta apenas hay una butaca en el despacho, y gracias si muchas veces hallamos un revendedor que nos pida por ella un ojo de la cara... ¿Por qué se agolpa de ese modo el público a las puertas del Circo, cuando se anuncia una zarzuela nueva? (...)

La música tuvo de todo. Un bellissimo coro de introducción, un buen terceto, una balada con tema, una bonita canción y unas lindísimas seguidillas, puestas en boca del asistente francés, fueron las piezas más salientes y aplaudidas. La Villó cantó bien; Salas bueno; Fuentes, regular. La señora Rizo tiene una figura muy linda, lo cual no quiere decir que represente bien, sino que es muy linda.

Aquí acabó la obra y empezó la silba. La mayor parte de los silbos se dieron con el pito; el que silbó es porque llevaba pito al entrar en el teatro. Luego la muerte de la zarzuela había sido decretada antes de la formación de causa<sup>53</sup>. Cotarelo comenta que el libreto fue silbado, pero que la zarzuela se puso tres o cuatro veces<sup>54</sup>.

Barbieri añade a las noticias de los estrenos en el Circo algunos estrenos de zarzuelas que se llevan a cabo en otros teatros de Madrid, y así comenta cómo el 24 de Diciembre de 1851 se representaron en el Instituto dos Zarzuelas en un acto de don José Sánchez Albarrán, tal y como ya venía siendo costumbre representar varias zarzuelitas cortas dentro de la función de tarde de Nochebuena. Las obras que ya se habían estrenado en Sevilla y otras ciudades andaluzas, se titulaban *La zambra en el molino* y *El Chaval*.

Ese mismo día 24, a las 4 de la tarde se estrenó en el Circo *Por seguir a una mujer*, obra de Olona<sup>55</sup> en cuatro actos<sup>56</sup> y música de los

---

<sup>53</sup> *El Heraldo*, 21 de diciembre de 1851.

<sup>54</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 341.

<sup>55</sup> La obra es una imitación del vaudeville que luego representaron en Madrid varias compañías francesas: *Un monsieur que suit les femmes*, pero que según Cotarelo, pareció infinitamente mejor con música española.

<sup>56</sup> En el subtítulo que se le da para la impresión, se le denomina *Viaje lírico*.

cinco compositores que formaban la empresa<sup>57</sup>. Las once piezas<sup>58</sup> de música eran las siguientes:

- 1º Introducción de Barbieri.
- 2º Romanza "Hay días aciagos" de Hernando, (que no se cantó sino tres o cuatro noches, quitándose luego).
- 3º Gallegada "Oh quién fuera" de Barbieri.
- 4º Final de Orquesta durante la riña de Barbieri.
- 5º "Adiós Málaga" de Oudrid.
- 6º "De mi edad primera" de Hernando, (esta pieza se quitó luego).
- 7º "A la vela" de Inzenga (hijo).
- 8º Coro "Ala, ala..." de Oudrid.
- 9º Marcha Oriental de orquesta sola por Inzenga.
- 10º "Jarabe me vuelvo" de Gaztambide. (Esta canción ya se había cantado en *Escenas de Chamberí*.)
- 11º Final de *El Barbero de Sevilla* de Rossini.

Barbieri afirma que esta obra proporcionó al T. del Circo grandes ganancias que recuperaron a la empresa de los dos fracasos estrenados tras *Jugar con fuego*; en la obra tuvieron gran éxito María Bardán en un papel de *vieja ridícula y enamoradiza* y Francisco Arderús, en el papel de *un Criado*, siendo la primera vez que se presenta en un escenario. "Esta obra hizo una gracia extraordinaria y llenó por mucho tiempo el teatro haciéndose popular un sin número de dichos del libreto. *Jugar con fuego*

---

<sup>57</sup> Esta obra, a pesar de tener una compleja forma dramática en 4 actos, no tiene coherencia, y la música es un pretexto para entretener. En nuestra opinión, es un pastiche, no una zarzuela.

<sup>58</sup> El acto primero ocurre en La Puerta del Sol, el segundo en un parador de Málaga, el tercero en el interior de una fragata, y el cuarto en un pueblo moro de la costa de Marruecos. El enredo lo producen dos mozos madrileños que se proponen seguir a dos jóvenes que se iban a casar en Manila.

y *Por seguir a una mujer* fueron las obras de la Temporada en cuanto a gustar al público y a producir dinero en abundancia"<sup>59</sup>.

"*Mateo y Matea* se estrenó en el Circo el Jueves 12 de Febrero de 1852 y gustó mucho, no tanto por lo que la obra era en sí, cuanto por un dúo en el cual Caltañazor cantaba imitando la voz de mujer de una manera notabilísima. Estándose representando días después esta obra, Caltañazor se encontró en el acto de cantar tan extremadamente ronco, que no podía subir al punto que llegaba el indicado dúo, pero él improvisó unas modificaciones musicales o *apuntaturas* que no las hubiera con tiempo pensado mejores un gran compositor, lo cual corociendo que Caltañazor no sabe una nota de música admira más, considerando el admirable instinto musical que posee"<sup>60</sup>. Esta obra en un acto era original de Rafael Máiquez, y había sido puesto en música por Cristóbal Oudrid. La obra estaba interpretada además de por Caltañazor como relata Barbieri, por Ramona García, María Bardán, Calvet y Francisco Arderús.

A beneficio de Gaztambide se estrenó el Sábado 21 de Febrero de 1852 en el Circo *El Sueño de una noche de Verano*. Cotarelo afirma que la obra hubiera podido mostrar una mayor calidad si Gaztambide, decidido a entrar en el campo de la zarzuela sería que había iniciado Barbieri, hubiera escogido un libreto "tan bueno como el de Barbieri"<sup>61</sup>. Los autores, Rosier y Adolphe Leuven<sup>62</sup>, habían estrenado en París en

---

<sup>59</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario). Aquí se puede observar cómo los criterios del público no siempre premian la calidad del producto cultural, ya que esta obra, puro pastiche, tuvo éxito y obtuvo notables ganancias.

<sup>60</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (ver Documentario).

<sup>61</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 344.

<sup>62</sup> Adolphe de Leuven (Conde de Ribbing), nace en París en 1800, y fallece en la misma ciudad el 14 de abril de 1884. Era hijo del Conde Adolphe-Louis Ribbing, uno de los tres conspiradores que participan en el asesinato de Gustavo de Suecia. De Leuven era el apellido de su abuela materna. Ocasionalmente utilizaba los seudónimos Granval o Adophe. Sólo o en colaboración con otros autores escribió unas 150 obras teatrales de todos los géneros, incluyendo una gran número de libretos. En Diciembre de 1862 fue nombrado director de la Opéra-Comique, puesto que ocupó asociándose a Ritt y Du Locle hasta 1874.

1850 una ópera cómica en tres actos con música de A. Thomas titulada *El sogno d'une nuit de été*, que fue traducida por Patricio de la Escosura<sup>63</sup>, con el título de *El sueño de una noche de verano*<sup>64</sup>, y entregada a Gaztambide para ser puesta en música.

Barbieri cuenta que "ya se había anunciado para días antes este beneficio, pero se suspendió por causa de una gran nevada que cayó en Madrid y que como perjudicaba a los productos de dicho beneficiado Gaztambide, éste había logrado que no se hiciera la función cuando se anunció, pero le salió mal la cuenta porque el mismo 21 hubo una gran función de fuegos artificiales en el Prado que también le perjudicó, y tal vez más que lo hubiera hecho la nevada. Así que hubo poca gente en el Teatro"<sup>65</sup>.

La obra cuenta con las siguientes piezas de música:

---

<sup>63</sup> Cotarelo, afirma que no debió quedar muy satisfecho del libreto porque es el último que escribe.

<sup>64</sup> La obra es un trasunto de la comedia de Shakespeare *Midsummer-night's dream*. La reina Isabel de Inglaterra en una de sus correrías, huyendo de la persecución de unos marineros se refugia con su dama Olivia en una taberna donde se va a celebrar un banquete en honor del gran poeta. La reina, que no lo conocía, aprovecha esta ocasión de verle cuando ya Shakespeare, en plena embriaguez, persigue a una de las muchachas de la taberna. Condolida de su estado trata de sacarle de él y manda llevarle dormido como se había quedado a su Palacio de Richmond. Cuando el poeta despierta se halla en el precioso jardín: a poco se le aparece la Reina cubierta por un velo; le reconviene por sus vicios y le insta a que cambie de vida y piense sólo en la gloria. En el diálogo Shakespeare se enamora de su predicadora, y ya está a punto de quitarle el velo cuando Olivia se interpone y la Reina huye. Pero Lord Latimer, amante de Olivia que estaba oculto, lleno de celos sale a insultar groseramente a Olivia y provocar a Shakespeare a un duelo que interrumpen los guardas y gentes del real sitio, pero que termina con la caída y el grito del Lord, que hacen creer a Shakespeare que la ha dado muerte. El acto III sucede en el Palacio Real de Londres. La Reina quiere borrar el recuerdo de la escena del parque de Richmond, y de acuerdo con Olivia, Falstaff, alcalde del castillo, y Latimer, pretende hacer creer a Shakespeare que todo lo que la víspera ha sucedido ha sido un sueño de verano y el poeta que al parecer era más tonto de lo que pensábamos, lo cree y obedeciendo a la Reina, se propone escribir un drama con dicha trama.

<sup>65</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario).



## ACTO I

- 1º. Introducción y Coro de mozos y criadas de la taberna.
- 2º. Canción de Falstaff (Salas)
- 3º. Coro de cocineros, con platos, botellas, etc (Salas)
- 4º. Dúo de la Reina (Adelaida Latorre) y Olivia (Ramona García)
- 5º. Terceto de la Reina, Olivia y Falstaff
- 6º. Coro de actrices, actores, caballeros y Shakespeare (José González).
- 7º. Dúo de la Reina y Shakespeare
- 8º. Coro de convidados y guardias de la ronda y coro final

## ACTO II

- 9º. Introducción y coro de guardabosques
- 10º. Falstaff y coro
- 11º. Aria de Shakespeare; escena y dúo con la Reina.
- 12º. Dúo de Shakespeare y Lord Latimer (Enrique López) y coro final

## ACTO III

- 13º. Recitado y aria de la Reina
- 14º. Terceto de la Reina, Olivia y Falstaff
- 15º. Cuarteto de la Reina, Olivia, Shakespeare y Falstaff
- 16º. Dúo de la Reina y Shakespeare
- 17º. Escena y Coro final.

Cotarelo afirma que a pesar de lo pueril del asunto, Gaztambide "compuso una música de gran mérito, que levantó su reputación a la altura de los mejores maestros españoles"<sup>66</sup>. Barbieri añade que "la obra, que tiene buena música, agradó, y el final de ella que es un himno

---

<sup>66</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 347.

brillante gustó mucho y lo hizo repetir el público entre numerosos aplausos. El libreto traducido por don Patricio de la Escosura, vale muy poco, pero la música si bien no le produjo mucho dinero a Gaztambide, le produjo en cambio reputación por las buenas piezas de que consta la obra, particularmente la gran escena y dúo de tiple y tenor del Acto Segundo"<sup>67</sup>.

La obra se puso en escena con todo lujo de detalles, estrenándose tres decoraciones que representaban el interior de la taberna del primer acto, el Parque de Richmond del segundo, y el salón regio del tercero; y los actores que participaron en su estreno son los siguientes:

*Isabel, reina de Inglaterra:* Adelaida Latorre

*Olivia, dama:* Ramona García

*Falstaff:* Francisco de Sala

*Shakespeare:* José González

*Latimer:* Enrique López

*Tobías, tabernero:* Vicente Pombo

*Ujier:* Francisco Arderús.

En una de las críticas teatrales se publicó lo siguiente respecto a la interpretación de la obra: "La señorita Latorre reúne presencia, finura y maneras propias para el teatro, y si se cuidara más de que se le entendieran las palabras produciría mayor efecto en el canto. González canta mejor que representa el papel de *Shakespeare*; pero cuando recordamos los grandes progresos que ha hecho en poco tiempo, cuando nos remontamos a aquella época en que parecía destinado a representar siempre papeles mudos, sin más acción que alzar los ojos al cielo y cruzar las manos como un desesperado, nos admiramos tanto o más de lo que vimos hacer en *Jugar con fuego* y de la manera como interpreta el inmortal poeta. Como cantante, en pocas óperas le hemos oído con tanto placer como en *El sueño de una noche de verano*. Pero el que nos ha parecido en el papel de *Falstaff* cual en ninguno otro de su género ha sido Salas. Su parte es insignificante en uno de los actos de la pieza; pero en la taberna del primero y luego en el Palacio de la Reina, es de los más

---

<sup>67</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario).

importantes. En el terceto "Dos mujeres enmascaradas" está deliciosísimo como actor y como cantante y se sostiene a la misma altura cuando, humillado ante la Reina, se considera víctima de las brujas, que juegan con él a la pelota. La señorita Ramona García se esmera en hacer cuanto puede; el señor López cumple, y el siempre entusiasmado Pombo se afana por dar importancia a su cortísimo papel de tabernero"<sup>68</sup>.

Barbieri relata dos intentos que no se llevaron a cabo en el Circo; el primero tuvo lugar a principios de marzo de 1852, "ensayábamos en el Circo la adjunta zarzuela titulada *La Virgen del Puerto*, letra de Azcona, música de Soriano Fuertes, que se destinaba para el beneficio de la Pepa Rizo, pero al llegar a los ensayos generales, temiendo que fracasara estrepitosamente, se decidió no representarla. El libro es tonto y la música era cualquier cosa". El segundo se trata de una zarzuela de magia, escrita por Antonio García Gutiérrez, titulada *Icaro, barbero y peluquero*, "de la cual había escrito una parte de la música Pepe Inzenga y la Empresa nuestra había ya concluido algunos trastos del decorado de ella; pero tuvimos miedo de meternos en mayores gastos y máxime cuando no teníamos confianza en la obra. El resultado fue no tratar siquiera de representarla"<sup>69</sup>.

El siguiente estreno tuvo lugar el sábado 20 de marzo de 1852; se trata de la obra *El novio pasado por agua* "que tuvo un éxito frío tanto el libreto cuanto la música a excepción de algunos chistes y de un dúo del Acto 2º: «Todo va bien, muy bien». Esta obra dio poco resultado a la Empresa". Se trata de una zarzuela en tres actos<sup>70</sup>, con libreto de Manuel Bretón de los Herreros<sup>71</sup> y música de Rafael Hernando. La obra muestra la siguiente forma dramática:

---

<sup>68</sup> *La España*, 28 de febrero de 1852.

<sup>69</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional (ver Documentario).

<sup>70</sup> Según Cotarelo, "es un sainete dilatado sin necesidad". *Op. cit.* p. 349.

<sup>71</sup> "Entre las figuras literarias con aficiones lingüísticas de la primera mitad del siglo XIX que no se sustrajeron a las apasionadas polémicas sobre la lengua, Bretón interesa sobre todo porque, siendo su principal actividad la dramática, su oposición al galicismo hubo de llevarla a cabo, en gran medida, desde las tablas, inserta en una concepción dramática que, como se vio, se aproximaba y ridiculizaba a un tiempo un estado sociolingüístico

## ACTO I

- 1º. Coro de Aldeanos y don Lope
- 2º. Aria de Elena
- 3º. Coro y canción de D. Alvaro
- 4º. Coro bailado
- 5º. Canto de Don Suero
- 6º. Cuarteto final

## ACTO II

- 7º Coro de aldeanas
- 8º. Terceto jocoso de Elena, D. Alvaro y D. Suero
- 9º. Dúo y escena de D. Suero y D. Alvaro
- 10º. Concertante final

## ACTO III

- 11º. Plegaria de Elena
- 12º. Jácara de D. Suero
- 13º. Coro y jota de estudiantes
- 14º. Coro Final

El asunto dramático no daba de sí lo suficiente para sostener una forma en tres actos escogida. Los papeles fueron desempeñados por los siguientes actores:

*Elena:* Adelaida Latorre

*Juana:* Josefa Rizo

---

determinado y propicio. De esta manera, si bien la postura no difiere, en líneas generales, de las sostenidas por otros autores, el medio empleado para su defensa conlleva unas características definidas, entre las cuales, la de mayor interés es la ausencia de una teoría expuesta de forma sistemática, que se avendría con dificultad, como es comprensible, con el desarrollo de la acción dramática". Muro Munilla, M. A. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Instituto de Estudios Riojanos, 1985. p. 66.

*Doña Mayor:* María Bardán  
*Don Suero:* Francisco Salas  
*Don Alvaro:* José González  
*Don Lope:* Francisco Calvet  
*El notario:* Francisco Fuentes  
*Simón:* Manuel Pombo

En el T. de la Cruz había algunos actores que desempeñaban partes de cantado (Juana Samaniego, Alverá, Guerrero y Campoamor) y por ello se pone en escena el 24 de marzo la obra *Donde menos se piensa salta la liebre*, letra de Peregrín García Cadenas y música del maestro valenciano José Valero, que pasó "sin pena ni gloria"<sup>72</sup>. Los números musicales de esta zarzuela eran los siguientes:

#### ACTO I

- 1º. Sinfonía
- 2º. Introducción por el coro, bailarines y bailarinas,  
Dardalla y Campoamor
- 3º. Seguidillas por Guerrero y cuerpo de coro
- 4º. Fin del acto I por Alverá y coro

#### ACTO II

- 5º. Aria de Juana Samaniego
- 6º. Dúo por Dardalla y Campoamor

---

<sup>72</sup> Una de las críticas comentaba: "En la música que ha escrito el señor Valero para esa *liebre que salta* se descubre al compositor que, con mejor libro y otros medios acertaría mejor en su propósito. Entre otras cosas buenas del señor Valero se nota su ciencia para escribir música, aún para aquellos que ni tiene voz ni saben cantar. Haber sacado partido del órgano vocal del señor Dardalla hasta el punto que lo ha hecho el señor Valero es una verdadera maravilla. Ese mismo acierto del compositor contribuye a que la señorita Samaniego se haga aplaudir y agrade cantando tanto o más que cuando representa". Cotarelo, *op. cit.*, p. 349.

- 7º. Quinteto por las dos Samaniego (madre e hija),  
Dardalla, Guerrero y Campoamor
- 8º. Concertante por las seis partes principales
- 9º. Arieta por Dardalla
- 10º. Final por J. Samaniego y coros.

Cotarelo afirma que ni la letra ni la música tienen gran importancia, "si bien esta última no pudo lucir toda su valía por estar esta zarzuela mal cantada"<sup>73</sup>.

El Viernes 16 de abril de 1852 se estrenó en el Circo a beneficio de Caltañazor *Buenas noches Señor Don Simón*, zarzuela en un acto<sup>74</sup> arreglada para el teatro español por Luis Olona, y puesta en música por Cristóbal Oudrid. El asunto provenía del vaudeville francés *Bon soir, monsieur Pantalon*<sup>75</sup>, para el que Oudrid compone cinco números

---

<sup>73</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 350. La única que cantaba bien esta zarzuela era Juana Samaniego.

<sup>74</sup> Vemos aquí la dirección "hispanista" en un acto de nuestro teatro lírico, que funciona y que a partir el 68 será la causa detonante de la creación del teatro por horas y posteriormente del Género Chico.

<sup>75</sup> En Cádiz, en casa de un boticario llamado D. Procopio, vivían su mujer D<sup>a</sup> Inés y una linda pupila llamada Isabel, prometida del joven Teodoro, hijo de un don Simón; al cual Teodoro no conocen ni la novia ni sus tutores. Pero al mismo tiempo la doncella está en amores con un galán a quien pudo tratar estando ella en el colegio. Este mancebo se introduce en la casa metido en un cestón que se supone contener un regalo que a la criada de la casa, Juana, hace su novio, un pastelero. Sale del cesto el joven en el momento que está doña Inés sola, y por las palabras equívocas de aquél cree ser ella la amada; y alarmada su virtud sólo piensa en que el galán salga como entró; es decir metido en el cesto. Mientras va a buscar mozos que lo lleven, sale y se esconde el joven, llenando antes el cesto con los libros del boticario. Vuelven la criada y el doctor, que a ruegos de ella trata de ayudarle a ocultar el cesto; pero no tienen tiempo, porque la vieja, que es el terror de la familia se acerca y sólo pueden llevarlo al balcón y ponerlo sobre la barandilla, con tan poco acierto, que el cesto se cae al mar adonde daba el balcón. Entra D<sup>a</sup> Inés, que se sorprende de no ver el cesto con el joven dentro, como suponía, y declara la extrañeza a su marido. Al oír que dentro del cesto había un hombre, así el boticario como Juanita se llenan de espanto, porque creen que lo han arrojado al mar. Para aumentar su miedo, llega

musicales llenos de originalidad y adecuados a la letra que se canta y a la situación de los personajes. Cotarelo afirma que "es una verdadera joya musical y aún literaria, aunque en cuanto a lo último le falte la cualidad muy estimada de ser por completo original"<sup>76</sup>. Los números musicales son los siguientes:

- 1º. Barcarola, cantada por Fuentes (*Huyó la luz del día*)
- 2º. Quinteto por la Sra. Rizo, la García, Caltañazor, Pombo y Rodríguez (*¡Pss! ¡Eh! ¡Pss!*)
- 3º. Arieta de Fuentes (*Benéfica y magnánima*)

---

Isabel y le dice a la criada que por una carta, que le muestra, sabe que su amante debe estar en casa metido en un cesto. Hablando de su involuntario crimen les sorprende la presencia del joven, al cual suponen de la policía. Al fin se declara, y D. Procopio, el boticario, se entera de que es Teodorito el hijo de su amigo el mercader de Tarragona, y le ofrece la casa, no sin presentarle antes un refresco que Juana sale a buscar, y confundiendo las botellas le trae en lugar de Jerez, una en que el boticario había preparado una pócima que, por exceso de narcótico, creía que era un veneno, el cual se proponía mitigar luego y se le había olvidado.

Teodoro bebe por dos veces, protestando por no haber tomado en su vida Jerez de tan mal sabor; el boticario examina la botella y aterrado reconoce ser lo que él supone veneno. El joven se queja de ardor en el pecho y al fin cae desmayado. Le creen muerto y oyendo llamar dan por hecho que es la justicia, y buscando dónde ocultar la segunda víctima, le esconden en el hueco de un sofá-cama que había en la habitación; Juana huye por otra puerta, y D. Procopio abre la que da entrada a su esposa, quien le anuncia la llegada de D. Simón, el cual se presenta alegre y abraza al boticario que, medio loco de miedo, apenas le contesta. El diálogo entre todos desde este momento se hace sumamente gracioso. Ni cena ni habitación le habían preparado al huésped, que se resigna a pasar la noche en el sofá bajo el cual estaba su hijo. Comienza luego la chistosa escena musical de las despedidas: cada cual con una bujía en la mano le da las buenas noches con el estribillo que sirve de título a la zarzuela. Don Simón se duerme; entran Juana y el doctor para sacar el cadáver de Teodorito, pero éste se despierta del sueño que el narcótico le había causado y grita. Su padre, armado de pistolas, grita también y dispara. Al estrépito entran D<sup>a</sup> Inés e Isabel con luces; se reconocen todos y acaba alegremente este terrible drama.

<sup>76</sup> Cotarelo, *Op. cit.*, p. 350.

4º. Cuarteto por la Bardán, la García, la Rizo, y Caltañazor  
(*Señor D. Simón*)

5º. Final por todos.

La forma dramática enlaza con las primeras obras de este tipo, que sólo contaban con un acto y cuatro o cinco números musicales. El reparto de la obra en la función de estreno fue el siguiente:

*Juana*: Josefa Rizo

*Doña Inés, mujer de don Procopio*: María Bardán

*Isabel, su pupila*: Ramona García

*El doctor don Procopio*: Vicente Caltañazor

*Don Simón, rico comerciante*: José Aznar

*Teodoro, su hijo*: Francisco Fierres

*Mozo primero del muelle*: José Pombo

*Mozo segundo del muelle*: José Rodríguez

Esta obra gustó mucho, llegando a hacerse popular, especialmente la música, "que es lo mejor que ha compuesto Oudrid hasta este día"<sup>77</sup>. Añade Cotarelo que ha sido la obra más representada en España y América, "durante lo menos cuarenta años puede decirse que no pasó uno sin que se cantase un centenar de veces entre los teatros de Madrid y provincias. A raíz de su estreno, ella sola hizo llenarse un gran número de noches el Teatro del Circo y después en otras ocasiones"<sup>78</sup>.

Cañete escribe una crítica favorable en *El Herald*, en la que dice "la zarzuela arreglada a nuestra escena por el señor Olona con no poco acierto es un juguete delicioso, capaz de poner alegre al espectador más berroqueño. Desde que empieza hasta que acaba, el auditorio no cesa de reír un solo instante [...] La trama de la fábula es ingeniosa y los caracteres bien determinados y sostenidos [...] a su buen éxito contribuyeron la frescura, la ligereza, la gracia de los cantos, debidos a la pluma del joven compositor don Cristóbal Oudrid (casi todos los cuales hizo repetir el público entre bravos y palmadas), y lo esmerado y a veces

---

<sup>77</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (ver Documentario).

<sup>78</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 352.



perfecto de la ejecución. El señor Caltañazor estuvo felicísimo en el modo de caracterizar el personaje que representaba y cantó con mucha afinación y gracia. Quizás no haya logrado nunca rayar tanto en los términos del acierto. Lo mismo debemos decir de la señora Rizo y del señor Fuentes, a todos los cuales aplaudió el público repetidas veces con entusiasmo. También contribuyeron al buen éxito de la obra las señoras Bardán y García, y los señores Aznar, Rodríguez y Fernández Pombo"<sup>79</sup>.

*La España* dedica también elogiosas palabras no sólo a la forma sino a la interpretación de esta zarzuela, destacando sus alabanzas a la música de Oudrid: "El señor Oudrid ha dado un gran paso al escribir la nueva zarzuela, que por sus pequeñas proporciones no tendrá quizá importancia musical para muchas personas. Pero las cuatro piecitas de música de la susodicha zarzuela bastan para confirmar la buena opinión que goza el joven compositor. El mérito principal está en la forma sencilla de las melodías, en donde la música y la letra no se despegan. Así es que todas las piezas se distinguen por la facilidad con que se cantan, por lo agradablemente que suenan en nuestros oídos y por la verdad con que expresan el sentido de la letra. El éxito de la zarzuela ha superado lo que presagiamos desde la primera noche. Los aplausos han sido todavía más estrepitosos en las funciones sucesivas y numerosa la concurrencia que ha asistido al teatro del Circo desde que se estrenó la nueva zarzuela"<sup>80</sup>.

Barbieri continúa el relato de la temporada: "El sábado 24 de abril de 1852 se estrenó en el Circo a mi beneficio *La Hechicera*. La música del primer acto gustó mucho haciéndose repetir el Coro "¡Ay! Barón", pero ni el libreto ni el resto de la obra gustaron y aun vi algunos silbidos al final. De esta obra se dieron sólo cinco representaciones y murió"<sup>81</sup>. Estas son las únicas frases que dedica Barbieri al estreno de su propia obra, obra que estaba escrita con aspiraciones a convertirse en otra pieza angular del género, con una forma dramática de tres actos, toda en versos de Tomás Rodríguez Rubí. Este, persistiendo en dar una orientación cómica y burlesca a sus libretos, trazó en *La hechicera* algunos tipos, no sólo exagerados, sino poco o nada nuevos: el Barón de Manzanares es una

---

<sup>79</sup> *El Herald*, 18 de abril de 1852.

<sup>80</sup> *La España*, 25 de abril de 1852.

<sup>81</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional.

copia del Marqués de Caravaca de *Jugar con fuego* y Diana, la hechicera, es parecida por sus misterios a la Carlota de *Tribulaciones*<sup>82</sup>. El asunto, definido por Cotarelo como "de una puerilidad extraña", no es sino la conspiración de Juan de Austria para conseguir el poder de manos de su débil hermano<sup>83</sup> Felipe II<sup>84</sup>, y su mayor novedad es haber integrado un baile en el cuerpo de la obra, para darle un aspecto fantástico. El reparto del estreno es el siguiente:

*Diana*: Adelaida Latorre

*Serafina*: Josefa Rizo

*El Barón*: Francisco Salas

*El conde*: José González

*Don Juan*: Francisco Calvet

*Pereira*: Francisco Fuentes

*Un capitán*: Vicente Pombo

y la forma dramática es la siguiente:

## ACTO I

1º. Coro de cortesanos y Pereira (Fuentes)

2º. Coro y solo del Conde (José González)

3º. El barón (Francisco Salas) a solo y con el Coro

4º. Coro de mujeres; el Conde

5º. Aria de Diana (Adelaida Latorre); el Conde y finaliza con un dúo

6º. Barón, Coro y Serafina (Josefa Rizo); D. Juan, Diana y Coro.

## ACTO II

---

<sup>82</sup> A su vez esta Carlota es una imitación de la Da. Inés de *El Duende*.

<sup>83</sup> Observamos de nuevo cómo la línea de desarrollo de la zarzuela grande es el argumento de carácter historicista.

<sup>84</sup> A pesar de su exhaustividad en sus comentarios, observamos aquí un error de parentesco histórico. Cotarelo habla de Carlos II como hermano de Juan de Austria.

- 7º. Coro de máscaras; Serafina
- 8º. Barón; Pereira y coro
- 9º. Barón y Diana; luego dúo
- 10º. Barón, Diana, Conde, Pereira y Diana.
- 11º. Serafina y Coro

### ACTO III

- 12º. Coro de conjurados (D. Juan)
- 13º. Barón y coro de bajos
- 14º. Barón, Coro de mujeres y luego mezclado con el de conjurados.
- 15º. Coro general.

En las crítica que se publicaron, se afirman bondades acerca de la música de la obra; el *La Ilustración*, se comenta que "la música de *La Hechicera* es mucho más profunda que la de *Jugar con fuego*. De todos modos fue muy aplaudida, y pudiera haberlo sido más con mejor libreto"<sup>85</sup>. Vélaz de Medrano escribe que "el señor Barbieri es uno de los compositores que con más acierto ha escrito para el teatro de la zarzuela desde que ese espectáculo ha adquirido mayores proporciones y más boga también en los dos últimos años. Las seguidillas de *Gloria* y *Peluca* se celebran en toda España. No ha sido menos apreciada la música de *Tramoya*, particularmente el tan repetido «No te tapes la cara, niña bonita». El brillantísimo éxito de *Jugar con fuego* está muy reciente para que necesitemos recordarlo. Estrepitosamente aplaudida en el teatro, donde ha alcanzado sesenta y tantas representaciones y las que tienen que sucederse, la partitura de *Jugar con fuego* goza de tanto aprecio entre los inteligentes como de popularidad en las masas. La música de *La Hechicera* no gozará de la misma fortuna, y sin embargo abundan en ella las bellezas de primer orden; pero la obra se desgració al nacer. El desempeño fue infelicísimo en su principio y posteriormente no ha mejorado mucho [...] En el ensayo general (si es que realmente lo hubo) debióse, desde luego, suprimir la mamarrachada de la supuesta hechicera, dando brinquitos en

---

<sup>85</sup> *La Ilustración*, 8 de mayo de 1852.

la escena fantástica del primer acto. Las reformas que se han hecho posteriormente pudieron haberse adoptado con anticipación, aligerando algunos diálogos y modificando ciertas escenas. Por último con un final grandioso, digno de Barbieri, que sabe hacer eso y más, la pieza no terminaría tan fríamente [...]

El señor Rubí pudo, por su parte, componerse de manera que el público no descubriese en alguno de los personajes de su zarzuela cierta semejanza con el carácter de otros que han aparecido con anterioridad en el mismo teatro. Hay escenas que tampoco presentan mucha novedad y las situaciones musicales no siempre están bien preparadas [...] El libro del señor Rubí era para el compositor mucho más comprometido y de más difícil desempeño que el de *Jugar con fuego*. Situaciones dramáticas, escenas fantásticas, diálogos tiernos y apasionados, todo lo reúne *La Hechicera*, y cuanto más se oye la música se descubren mayores bellezas, algunas de ellas dignas de que se elogien sin restricción"<sup>86</sup>.

La obra sólo se mantuvo en cartel cinco días, tras los cuales volvieron a poner en escena *Buenas noches Señor don Simón*, que tanto éxito había producido a la empresa.

"El jueves 6 de mayo de 1852 se ejecutó en el Circo a beneficio de la Elisa Villó una composición de su marido, Tomás Genovés, con el nombre de *Oda-Sinfonía* y que no era otra cosa que una ruidosa pieza de música de canto e instrumental, titulada: *Un episodio del Sitio de Zaragoza o sea la Batalla de las Eras el 15 de junio de 1808*. La silba fue tan ruidosa como la pieza y tan larga como su título"<sup>87</sup>.

El 13 de mayo de 1852 se estrenó en el Circo a beneficio de la Bardán *De este mundo al otro*, zarzuela en dos actos, con letra de Olona y música de Oudrid; algunos críticos la trataron de "disparatón de Nochebuena", pero Barbieri afirma que "la zarzuela hizo mucha gracia y fue aplaudida"<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> Vélaz de Medrano, *La España*, 1 de mayo de 1852.

<sup>87</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (ver Documentario).

<sup>88</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (ver Documentario).

Para la presentación de Luisa Santamaría<sup>89</sup> se compuso *El estreno de una artista*, que se representó por primera vez en el Circo y a beneficio de Salas el sábado 5 de junio de 1852. El libro<sup>90</sup> correspondía a Ventura

---

<sup>89</sup> Ante la falta de típles quisieron probar ante el público a esta joven que se había presentado en el T. Real como segunda tiple en papeles como *Adalgisa (Norma)*, y que había decidido dedicarse a la zarzuela. Luisa Santamaría nació en Valencia en 1827. Recibió las primeras lecciones de su madre (Benita Moreno, la primera cantante española que cantó a Rossini en España), se fue a París a completar su educación musical en un colegio francés, de donde regresó a España en 1848, dispuesta a seguir la carrera musical. Recorrió varias provincias españolas como parte secundaria de varias compañías italianas, y se casó en 1850 con un joven abogado de Santiago de Compostela (Juan Losada).

Luisa no abandonó el teatro más que por un corto espacio de tiempo, ya que el año siguiente la hallamos ajustada como *comprimaria* en el T. Real, donde realiza algunos papeles de su categoría; pero convencida de la suerte que habían corrido ya cantantes como Margarita Antúnez, Josefa Chimeno, etc, que se veían relegadas a segundos papeles, reservándose los primeros para cantantes extranjeras, decide abandonar la ópera italiana y dedicarse a la zarzuela, que exigía ya cantantes profesionales.

<sup>90</sup> El libreto se desarrolla en Florencia, en la Corte del Gran Duque, inteligente aficionado y protector del arte, donde una joven española desea entrenarse en aquel teatro, pero necesita que la apruebe una Junta técnica, compuesta principalmente de un Director del Teatro y su mujer, una cantante ya en posesión de la plaza de primera tiple, que el Director teme suplante la nueva recomendada al Gran Duque. El tribunal reducido al tal Director y su mujer por ausencia de los otros dos miembros, desaprueba a la joven Sofía, y cuando ésta, llorosa y afligida recoge sus papeles, se presenta el Gran Duque sin darse a conocer y oye las quejas de Sofía, ofreciéndole un ensayo ante los cortesanos. Por otra parte, el Duque había ordenado que se le permitiese salir en *Romeo y Julieta* a la nueva tiple que él había recomendado, sin saber que era la misma que se proponía oír en su cámara particular. Astucho, el director al que se le había comunicado esta orden, urde una intriga para hacer fracasar a la tiple, haciendo ir al teatro más de doscientos vagos para que la silbasen. Recibe luego otra orden para dirigir la orquesta en el salón ducal, y también allí se propone derrocar a la actriz, cambiando los tiempos y aires de la orquesta para que la cantante se pierda, como consigue. Pero horas antes se había presentado también otro joven tenor español y mientras Astucho le probaba había podido oír la conjura tramada contra la tiple en el teatro. Halla a ésta en el Palacio Ducal; se reconocen ambos pues eran algo amigos y le refiere la intriga del pérfido Astucho; pero ella le dice

de la Vega y la música era de Joaquín Gaztambide. Barbieri afirma que "esta obra gustó mucho y es de las que con más frecuencia se representan porque Salas la hace muy bien y con descanso y además, porque sirve para estrenarse un sin número de tiples, si bien ninguna ha llegado en bondad a la expresada Santamaría"<sup>91</sup>. El éxito de la Santamaría fue tal, que a partir de este estreno fue considerada ya como parte de la compañía.

La obra, escrita en un solo acto siguiendo la tradición precedente a los estrenos de Hernando del 49, consta de los números siguientes:

- 1º. Introducción y coro con el barítono
- 2º. Terceto cantado por la Sra. Santamaría, Salas y González
- 3º. Cavatina, cantada por la Sra. Santamaría.
- 4º. Dúo de la Sra. María y el Sr. González
- 5º. Final (todos y el coro)

y el reparto del estreno fue:

*Enrique:* González

*Sofía:* Luisa Santamaría

*Astuccio:* Salas

*Marietta:* Josefa Rizo

En una de las críticas a la obra se lee "*El estreno de una artista es una lindísima zarzuela en que D. Ventura de la Vega ha mostrado una vez más cuan alto raya en las obras de este género y en que el maestro Gaztambide ha vuelto a revelar sus excelentes dotes de compositor. En*

---

que ya no cantará aquella noche porque un alto personaje de la Corte le había prometido que la oirían el Duque y sus familiares en Palacio. Enrique, el tenor, le manifiesta sus temores de que aún allí le persiga la malevolencia de Astucho, y se propone asistir al concierto donde ve la maldad del director. Clama entonces ante el Duque y pide que le dejen dirigir a él un nuevo ensayo que se realiza con toda felicidad. Entre tanto, la tiple antigua, a quien su marido no había dicho nada de su intriga contra la española, al saber que ésta ya no estrena aquella noche, va como de costumbre al teatro a cantar su parte de Julieta y recibe la más estrepitosa silba y grito que se había dado en aquel teatro.

<sup>91</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional (ver Documentario).

esta zarzuela ha hecho su estreno la señorita Santamaría, que por su voz y por su buen método de canto es una buena adquisición para la ópera española, tan escasa de primas donnas. El público la ha recibido con aplauso, tributándole también uno grande al señor Salas, que ha hecho del papel de Astuccio una de sus mejores creaciones. La señora Rizo, tan simpática por su figura, tiene en esta pieza una ligera parte de canto, que desempeña bastante bien, si se atiende a que nunca ha cantado hasta ahora. Muchas y extraordinarias entradas ha dado esta zarzuela cuya música es lindísima"<sup>92</sup>.

En la misma noche del beneficio de Salas, 5 de junio, se estrenó también otra zarzuelita titulada *¡Diez mil duros!*, con letra de Mariano Pina y música del maestro Arche. La obra gustó mucho a causa de la pieza que cantaba Caltañazor y de la manera con que éste hacía su papel del vejete, Colorín<sup>93</sup> (que en la obra se enamora de una modista que es Josefa Rizo).

A partir de esta fecha se llevan a cabo varios beneficios: el primero, que tiene lugar el 19 de junio, dedicado a los primeros boleros del teatro (Susana Aguader y Manuel González), con varias reposiciones (*A última hora* y *El estreno de una artista*), bailes, canciones y un entremés lírico de Pina y Barbieri que fue implacablemente silbado (el entremés se titula *El Manzanares*). El 25 de junio tiene lugar otro para la cantante Josefa Rizo con el estreno de otra piececita titulada *Maruja*, sobre la que no sabemos el éxito alcanzado, lo que hace suponer que pasó "sin pena ni gloria", como se decía en tales casos.

Dos beneficios más cerraban la temporada: el primero, a favor de los profesores de la orquesta, se lleva a cabo el 4 de junio, con el siguiente cartel:

---

<sup>92</sup> *La Epoca*, 18 de junio de 1852.

<sup>93</sup> Un crítico, según cita Cotarelo, comentaba que Colorín era "un joven disecador de sesenta años" que se enamora de una modista. "Caltañazo: está divertidísimo y no tiene pero. La Rizo es un modista capaz de trastornar el juicio de todos los disecadores y dentistas de ambas Castillas y da en ponerse las medias como en los *Diez mil duros*, puede causar un motín la noche menos pensada. Salas se esmera en el papel de dentista". *Op. cit.* p. 366.

"La dirección de este teatro, deseosa de recompensar el esmerado celo que los profesores de la orquesta han desplegado en el desempeño de su deber durante el año teatral y queriendo también, al ofrecer la función de despedida, rendir el debido tributo de gratitud al público que tan constantemente les ha favorecido en los trabajos artísticos de la compañía, alentando con ilustrada bondad los primeros pasos que se han dado en España encaminados a conseguir un día la creación de la ópera nacional, ha dispuesto destinar a beneficio de los expresados profesores una función extraordinaria, en la que los maestros de la compañía don Francisco Asenjo Barbieri, don Cristóbal Oudrid, don Rafael Hernando, don José Incenga y don Joaquín Gaztambide compondrán cinco canciones del género jocoso. Las letras las recibirá el público al empezar la función. Si excediesen de cinco se elegirá este número entre todas, y se sorteará a presencia del público entre los cinco maestros los cuales pondrán en música durante la primera y la segunda parte, y en la tercera el señor Salas las cantará de repente"<sup>94</sup>.

El público, según un testimonio de *La Epoca* del 5 de julio de 1852, se hizo el remolón y sólo arrojó a escena tres octavillas con tres poemas que pusieron en música Incenga, Oudrid<sup>95</sup> y Gaztambide. Todas ellas fueron interpretadas en la segunda parte del concierto por Salas<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Cotarelo, *Op. cit.*, p. 368.

<sup>95</sup> La canción que le tocó a Oudrid era un poemilla que elogiaba a la compañía del Circo, y tenía el siguiente texto:

*Es mi contento mayor  
dar una y otra peseta  
por sentarme en la luneta  
si canta Caltañazor  
¡Sí señor; sí señor;  
sí señor!.*

*Y mi estrella es muy traidora*



El otro beneficio, con el que finalizó la temporada el 5 de julio, se realizó a favor de Luisa Santamaría, cantándose diversos coros y piezas sueltas de zarzuelas y óperas ya conocidas.

Sin duda la mayor aportación al teatro lírico es el gran éxito de *Jugar con fuego*, obra que proclamó ser el tipo y modelo del género, pero

---

*si por causa del paseo  
en escena yo no veo  
a la Rizo seductora  
¡Sí señor; sí señor;  
sí señor!.*

96 "Anoche se verificó en el Teatro del Circo la función anunciada a beneficio de los profesores de la orquesta. Al levantarse el telón, el señor Carceller, en cumplimiento de lo anunciado en el programa, se presentó a pedir al público la letra de las cinco canciones, cuya música debían componer en el acto los maestros de la compañía, Barbieri, Oudrid, Hernando, Incenga y Gaztambide. El público se hizo el remolón, y sólo tres papelitos se arrojaron a la escena. Leyéronse las tres letras, y terminada la lectura se sortearon entre los cinco maestros. Al señor Incenga le tocó la que se titulaba *Una lección*; al señor Oudrid la que decía por epígrafe *Candidatura de letra para una canción*, y al señor Gaztambide la que se titulaba *A don Francisco Salas*; esta última la suscribía una abonada del Circo. Los señores Barbieri y Hernando quedaron sin letra.

Cantados los coros de *La Hechicera*; *La gitanilla* por la señora Santamaría, que fue tan aplaudida como siempre, y ejecutados los pasos de baile, en que cayeron infinidad de flores a los pies de la Villetti y la Monet, la orquesta tocó entre aplausos la bellísima *Sinfonía de aires nacionales* de Gevaert.

Llególes por fin la vez a las canciones improvisadas, y el señor Salas, con esa facilidad portentosa que le caracteriza, cantó una tras otras, acompañado de los respectivos autores, las tres canciones entregadas por el público. La primera del señor Incenga, que luchó con la dificultad de la letra y que figura una lección de música, gustó todo lo que podía gustar, porque fue imposible sacar de aquella mejor partido. La segunda, compuesta por el señor Oudrid, fue más afortunada. La letra se prestaba más al género que cultiva Oudrid. eran elogios de los actores del Circo en una letrilla de dos estrofas. La música gustó mucho y pidió el público que se repitiera; también agradó hasta el entusiasmo la compuesta por Gaztambide. Esta noche, con el beneficio de la Santa María, cierra el teatro sus puertas hasta el próximo septiembre". *La Epoca*, 5-VII-1852.

que no ahogó el resto de las tentativas dramáticas (como lo demuestra el éxito de obras en un acto como *Buenas noches señor don Simón*, *El estreno de una artista*, etc.). El triunfo de la obra en tres actos había conseguido romper los estrechos moldes en que algunos habían querido aprisionar un género, apenas renacido.

### 3. ANALISIS DE LAS OBRAS<sup>97</sup>

Después de una primera lectura de las partituras de las obras estrenadas durante esta temporada, decidimos analizar en profundidad una obra de Barbieri, otra de Oudrid y otra de Gaztambide, análisis que nos permitirían comparar el estilo de cada autor, y la diferente concepción del género que revelaba cada uno de ellos. La primera obra estrenada era una zarzuela en dos actos de Tomás Rodríguez Rubí, que había sido puesta en música por el autor de *La mensajera*. No elegimos esta partitura para su análisis, por revelar los principios comprobados ya en *La mensajera* en cuanto a forma y estilo musical de Gaztambide; sólo citaremos aquí las palabras que le dedica a esta obra Cotarelo: "Gaztambide le puso música ligera, muy agradable, aunque algo fuera de su natural temperamento artístico. Se aplaudieron la jota del coro del primer acto y el coro de hombres del principio del segundo, aunque toda ella gustó mucho, y se hizo varios días seguidos y luego en otras ocasiones"<sup>98</sup>. El gran éxito de la temporada es la ampliación de la zarzuela a la forma en tres actos, propia del lenguaje lírico europeo, que tanto anhelaban los autores españoles, y que se lleva a cabo gracias al estreno de *Jugar con fuego*, primera de las obras que procedemos a analizar.

#### 1. JUGAR CON FUEGO

---

<sup>97</sup> Para seguir los análisis, remitimos al Apéndice de partitura de esta tesis.

<sup>98</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 326.

Partimos para su análisis de la partitura editada por nosotros<sup>99</sup> en el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en mayo de 1992. La obra, debido a su trascendencia, ha provocado gran cantidad de comentarios y valoraciones por parte de los críticos y estudiosos del teatro lírico del siglo XIX, el propio Peña y Goñi afirmaba: "*Jugar con fuego* revela al compositor ebrio de admiración por el arte italiano; su facilidad de asimilación es notabilísima, sobre todo, por lo que tiene de oportuna, discreta y apropiada a su temperamento artístico; pero la firma de Barbieri se entrevé apenas entre la brillantez de aquel ropaje construido con paño extranjero, cuya sencillez, sin embargo, encanta"<sup>100</sup>. Recurriremos a la partitura, para, analizando independientemente cada acto, realizar a posteriori una valoración global de la nueva forma.

## Acto I

El primer acto de la obra cuenta con cinco números musicales:

1. Introducción y Coro
2. Escena y aria del Marqués de Caravaca
3. Romanza de Félix
4. Dúo de la Duquesa y Félix
5. Final I

Este primer acto supone la "Presentación" del argumento dramático. Barbieri ha tratado de caracterizar a los personajes dentro de dicha "presentación". Se alza el telón y aparece una escena de verbena, a "orillas del río, en la noche de San Juan". Las acotaciones escénicas que nos ofrece Vega son precisas: "Vendedores en diversos puntos. Damas tapadas. Caballeros formando grupos. Cuadro animado'. La orquesta comienza una brillante introducción en Sol M, y tras 16 compases se alza el telón, y el público observa el cuadro escénico de una verbena. Este maravilloso cuadro inicial, presenta la siguiente estructura musical:

Nº 1. Introducción y coro ( <i>Los ricos buñuelos</i> )
---

---

<sup>99</sup> Cortizo, Mª Encina. *Jugar con fuego*. Edición crítica. Madrid, ICCMU, 1992.

<sup>100</sup> Peña y Goñi, *op. cit.* p. 419.

Allegro con brío		
(3/8).	cc. 1-180	Sol M
(6/8)	cc. 181-224	Re M
(3/8)	cc. 225-293	Sol M

Cotarelo define este primer número con las siguientes palabras: "Un coro de introducción, «La noche ha llegado- del señor San Juan», describe la verbena, con los pregones musicales de los vendedores de aloja, buñuelos, anís, alcorzas y refrescos; las frases, ya galantes ya satíricas de los jóvenes; los diálogos fugaces de los paseantes, y abre dignamente el tema de la zarzuela, en que ya aparecen los principales personajes de ella"<sup>101</sup>. Este primer cuadro de la obra manifiesta ya la amplia experiencia de Barbieri con los coros, que son "uno de los grandes logros de la obra, siendo además donde brota lo español, el lenguaje heredado de la tonadilla y de la música castiza<sup>102</sup> decimonónica"<sup>103</sup>. Contrapone el autor dos coros: Uno de Vendedores (dos típles; dos tenores 1; dos tenores 2; y dos bajos), y otro de Caballeros (típles 1 y 2; tenores 1 y 2, y bajos), según especifica claramente la partitura original. Comienzan los vendedores, con pequeños anuncios del objeto de su venta, en unas cuerdas de recitado monótonas, imitando pregones callejeros, sobre un interesante diseño orquestal que utiliza la tonalidad del relativo menor (mi) para acompañar los pregones; tras 16 compases, las voces de los vendedores se unen para formar el primer coro del número (c. 76) que continúa en la línea de pregón (recitado sobre una sola nota). Sin embargo, con la entrada en acción del segundo coro (el de Caballeros) en el compás 91 regresamos a la tonalidad brillante del comienzo de la obra (Sol M); los dos coros aparecen unidos cantando a la Noche del Señor San Juan. Tras una zona de transición (cc. 108-119), reaparece el tema del

<sup>101</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 334.

<sup>102</sup> Utilizamos la palabra "castiza" con la acepción a que se refiere Lázaro Carreter: "Casticismo: Modalidad del lenguaje -en este caso, lenguaje musical- consistente en usar voces y giros de casta, es decir, de tradición en la lengua, evitando los extranjerismos". *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1949, p. 251.

<sup>103</sup> Cortizo, Encina, *op. cit.* p. 18.

doble coro, que está ahora rematado por una Coda (cc. 135-179), que no hace sino reafirmar la tonalidad inicial.

El número cuenta con una parte intermedia en la que reclama la atención el Coro de Caballeros, en el que el galanteo entre las parejas se hace canción, acompañado por las exclamaciones de los vendedores de la verbena. Para este momento más lírico (cc. 180 y ss.), escoge Barbieri la tonalidad de la dominante (Re M), y un compás de 6/8 que permite un mayor lirismo. Es muy hermoso el efecto tímbrico obtenido por las flautas, los violines primeros y los violoncellos, que acompañan la melodía del coro masculino, sobre un acompañamiento armónico que recae en el resto de la cuerda, mientras las trompas sostienen el acorde de tónica. La melodía es muy belcantista, y pertenece más a la tradición italiana que la del coro general que iniciaba el número. Dentro de esta línea, utiliza floreos a distancia de semitono sobre el quinto grado, acentuando así el lirismo del pasaje.

Barbieri remata la obra con la reaparición del coro general, repitiendo la sección que fue expuesta anteriormente en los compases 135-179. La brillantez del contrapunto melódico (melodía en el coro diferente de la orquestal), la independencia entre coro y orquesta, la ligereza rítmica de los motivos, todo ello contribuye para hacer de este número uno de los cuadros más ricos que ha ofrecido el repertorio hasta este momento. Estamos dentro del mundo operístico italiano, pero no por ello renunciamos a encontrar un estilo propio para nuestra teatro lírico.

El trabajo orquestal, al que no habíamos hecho sino escasas referencias, pertenece a la mejor concepción clásica. La orquestación de este número inicial es la siguiente: Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes, Trompas, Trompetas, Trombones, Timbales, Triángulo, Pandereta, y Cuerda. El trabajo melódico entre la cuerda aguda y el viento madera es perfecto; el viento metal nasaliza el sonido en algunos momentos de tensión cadencial, y la percusión añade un toque de colorido, siempre contenido y nunca buscando la extravagancia, tan fácil de conseguir en este tipo de música "pseudopopular". Las voces nunca se encuentran ahogadas por el sonido orquestal, sino apoyadas en todo momento, lo que no empaña su independencia. Barbieri se manifiesta en todo momento como un experimentado maestro.

El siguiente número del acto primero es un Dúo entre la Duquesa de Medina y el Marqués de Caravaca, en el que participan el Duque y el Coro masculino. Comienzan los autores a definir el carácter de los personajes. Caravaca<sup>104</sup>, el personaje mejor definido de toda la obra, es el prototipo de lo "fatuo"; pretencioso y engreído consigue suscitar la risa del público en este dúo, en el que alardea de su planta y figura delante de la "tapada", que cree "dama principal". El Duque (padre de la Duquesa) aparece, y el enredo está servido. La escena adopta la siguiente forma musical:

Nº2. Escena y aria del marqués ( <i>Si te place en este bosque</i> )		
Moderato		
(3/4)	cc. 1-55	Mib M
Allegro		
(2/4)	cc. 56-128	Sib M
Un poco menos		
(2/4)	cc. 129-158	Sib M
Allegro		
(2/4)	cc. 159-272	Sib M

El número comienza con una semicadencia sobre la dominante que se encuentra sin resolver en su registro (a pesar de que aparezca el acorde de tónica, las notas no resuelven propiamente en su tesitura), y que no es sino una llamada de atención al público para comenzar de forma "ligera" el número. El barítono (Caravaca) inicia el dúo (c. 6); la cuadratura melódica es absolutamente clásica; igualmente ha utilizado Barbieri la idea de antecedente (en el tono principal: Mib M) y consecuente (que aparentemente se traslada a sol m, pero que en realidad termina en la dominante: Sib) como idea estructural del fraseo. La Duquesa contesta en

---

<sup>104</sup> "El antihéroe o antagonista (y papel de gracioso aunque no explícitamente) está representado por el Marqués de Caravaca. Comienza siendo en parte un trasunto de *El lindo don Diego* de Moreto: un ente ridículo que piensa que las mujeres se enamoran de él nada más verle, por su apuesta figura («por su airoso talle»)". Barce, Ramón. "Estudio literario de *Jugar con fuego*". Cortizo, Encina, *op. cit.*, p. 21.

el más puro estilo belcanto (pequeños melismas con notas agudas, síncopas, etc), acompañada de motivos del Duque provocando un hermoso dúo. Hasta este momento el trabajo orquestal no manifiesta diferencia con el del número anterior: la cuerda acompaña armónicamente el fraseo de los solistas, y cuando ambos se unen a partir de la entrada de la Duquesa (c. 25), las flautas, clarinetes y violines primeros les acompañan.

A partir del compás 46 (y hasta el 56) entramos en una zona de transición, de diálogo entre los solistas, que se traslada a una nueva tonalidad (Si b M). El Marqués continúa con sus arrogancias acompañado ahora del flautín que exagera el carácter cómico y astracanado. Tras esta pequeña aria del Marqués, entramos una zona de transición, ya que se va a producir un cambio de escena: se produce una transición rítmica, (a pesar de que no vayamos a cambiar de tonalidad), una transición tímbrica (aparecen con mayor trascendencia los instrumentos graves de la orquesta), una zona de diálogos motivicos entre los personajes (Marqués-Duquesa-Duque), y un cambio de tempo (llegamos a un *Allegro* en el compás 159). Lo único que intenta Barbieri es transmitir el enredo que se está produciendo en escena. Muy interesante es la relación tímbrica que establece el autor entre el Duque (la voz más grave de la obra) y el sonido de los trombones (cc. 143 y 144; cc. 147 y 148; cc. 151-y 152; cc. 155, 156 y 157).

A partir de estos compases de transición, llegamos a un concertante entre el Marqués y el Duque, acompañados por el coro masculino. El inicio de esta sección destaca, de nuevo, por la independencia entre el trabajo orquestal y vocal (las voces establecen un diálogo con poca riqueza melódica sobre una interesante melodía orquestal). Esta independencia de ambas partes es propia de la ópera cómica francesa, en la que, a diferencia de la italiana, la voces son elementos para el desarrollo de la acción, no su razón de ser. El número concluye con una broma cadencial que Barbieri propone al público (cc. 267-272), y que enlaza directamente con la música de opereta.

Tras la presentación de Caravaca y la Duquesa, era inevitable que apareciera el otro personaje del triángulo, el verdadero amor de la dama, y Barbieri hace su presentación con un aria, acompañada por los dos personajes anteriores (el Marqués y el Duque). La estructura de la romanza es la siguiente:

Nº 3. Romanza de Félix ( <i>La vi por vez primera</i> )		
Andantino		
(3/4)	cc. 1-39	Lab M
Piu mosso		
(3/4)	cc. 40-52	Si M
(3/4)	cc. 53-115	La b M

El galán expresa cómo empezaron sus poéticos amores con la dama en un número bien hecho, con la dulzura y vago misterio del momento, sobre todo en la segunda parte del *allegro*:

Félix

*De entonces cuando tiende  
la noche el negro velo,  
aquí Leonor desciende  
haciendo el bosque cielo.*

La relación con Italia se ha hecho evidente en este número de la obra. La orquesta prescinde de las trompetas y los trombones, y de nuevo la cuerda y el viento madera adquieren un papel preponderante, realizando los diseños bellinianos o donizettianos con los que es acompañada la melodía. Es un número expresivo, tierno e inocente, que revela el carácter del protagonista, quizá el personaje peor caracterizado de toda la obra. La Romanza es bipartita, y se encuentra dividida por una zona intermedia en la que el diálogo con el Marqués y el Duque interrumpen la magia de la declaración. Cuando sobrepasamos esa zona de transición (cc. 40-63), el ambiente lírico del inicio reaparece, y Félix concluye con una feliz cadencia el número.

Tras este número solista, llegamos al primer dúo de amor de la obra. "El público necesitaba enterarse de lo que en realidad había en los amores de los dos jóvenes, y el dúo y diálogo entre ambos nos lo explica. Por la descripción de la soberbia casa que habita: "Hay un Palacio junto al Prado de San Fermín", hecho por Leonor, y más aún por su aire señorial, presume el galán que su dama es persona muy principal. La Duquesa teme



descubrirse, y para enmendarlo canta con la volubilidad y aire ligero que expresan estos versos, y envuelven una grande ironía:

Duquesa

*Esa dama allí es el ama;  
y yo soy... su camarera.  
Yo la asisto, -yo la visto;  
yo la mudo, -la desnudo;  
la compongo, -yo la pongo  
en la cara el arrebol.  
La remedo -cuanto puedo;  
me regalo -me acicalo;  
vengo al río -y este brío  
da un petardo al mismo sol.<sup>105</sup>*

¿Cómo no había de inspirar al maestro esta linda y juguetona poesía? Con el mismo aire y tono le contesta el galán, después de un breve inciso:

---

<sup>105</sup> "*Jugar con fuego* está en verso, como una gran parte del teatro de su tiempo. Las partes habladas van íntegramente en romance octosílabo tradicional; largas tiradas con la misma asonancia en los versos pares: a-e, e-o, y a-a en el primer acto; a-o y á en el segundo; e-a en el terceto (es curioso que no repita las rimas). Frente a esta especie de "prosa rimada" -el original francés va todo en prosa- los números musicales poseen una brillante variedad estrófica y métrica: romancillos, redondillas, cuartetos, coplas de pie quebrado, octavillas, romances en agudo, seguidillas, todo ello a veces en arriesgadas mezclas: pentasílabos, hexasílabos, heptasílabos, enneasílabos, y combinaciones irregulares e inhabituales, como era uso en la poesía romántica. Ventura de la Vega se muestra en esas partes cantadas como un ágil y gracioso versificador.

En el léxico observamos algunos arcaísmos, normales en el lenguaje poético. Creemos que no deben atribuirse en absoluto a una intención de situar históricamente la obra, sino más bien -aparte de ese uso normal de los arcaísmos en el lenguaje poético y de algunas necesidades métricas- a que la estructura de la obra deriva tan claramente de la comedia clásica española (aunque la peripecia y personajes sean franceses) que el autor se deja a veces llevar por un tópico «estilo de capa y espada» no lejano del siglo XVII". Barce, Ramón. "Estudio literario del libreto". Cortizo, Encina, *Jugar con fuego*, Edición crítica. Madrid, ICCMU, 1992.111

Félix

*Sois hermosa, que es mejor.  
Yo prefiero-tu salero  
tu sencillo-rebocillo  
y ese traje-sin follaje  
y ese lindo delantal,  
a esas salas, -a esas galas,  
al brocado-y al tocado,  
las riquezas,- y grandezas  
de una dama principal"*<sup>106</sup>

El dúo presenta la siguiente estructura música:

Nº 4. Dúo de la Duquesa y Félix ( <i>Hay un palacio junto al prado</i> )		
Allegro moderato		
(3/4)	cc. 1-70	Mi M
Un poco más movido		
(3/4)	cc. 71-81	Mi M
Allegro no mucho		
(3/8)	cc. 82-226	Mi M

Este número es muy interesante, no sólo desde un punto de vista musical, sino desde el punto de vista ético-social; la obra manifiesta una actitud clasista e inerte que también existe en "*La Condesa de Egmont*, aunque más matizada, sin duda porque la eclosión explícita de una burguesía creciente había avanzado en Francia más que en España. Hay una cierta verdad en la presentación inicial del ambiente y de los personajes: la duquesa se disfraza de criada (de «camarera») para jugar un poco «con Cupido» aprovechando la fiesta de San Juan a orillas del Manzanares (una oportuna alusión, al inicio de la obra, introduce la posible magia de esta noche, idea no desarrollada después); esto no es una ficción, sino un rasgo típico de la aristocracia del siglo XVIII, con raíces anteriores y que sobrevive todo el siglo XIX y aún lo rebasa; la búsqueda de aventuras

---

<sup>106</sup> Cotarelo, *op. cit.* pp. 334 y ss.

amorosas de nobles y personas reales en el ambiente popular, contando así con todas las ventajas -la personalidad fingida y otra, socialmente muy superior y poderosa, oculta-. La peripecia literaria correspondiente solía acabar con el enamoramiento feliz de la desigual pareja, o quizás (más convencionalmente aún) con el descubrimiento satisfactorio de que la parte aparentemente de inferior extracción social era también aristócrata. Es un esquema cuya realidad era muy otra en cuanto al desenlace, pero que los complacientes escritores convertían en inofensivo idilio en el que se glorificaba la fuerza universal del amor: "Tirano amor, rapaz vendido,/ vengóse al fin como deidad:/de mis desdenes irritado,/ postró a sus pies mi vanidad", canta Leonor en la escena VII del tercer acto. Este esquema, que aparecerá literariamente más degradado aún en la novela rosa y en la comedia cinematográfica norteamericana, lo veremos presentarse en zarzuelas posteriores como *El rey que rabió* de Ramos Carrión, Vital Aza y Chapí (1891) y, con otro tono más "cosmopolita" pero no menos inane y engañoso, en la opereta. El encuentro decisivo entre la Duquesa disfrazada y Félix, hidalgo joven, pobre e ingenuo (primer acto, escena VI) es revelador de todo un pensamiento sobre la estructura social: el respeto que Félix siente por la que sospecha duquesa, se convierte en abusivo manoseo cuando cree que es la criada, y ella ha de ceder y admitir los abrazos porque si no cede, él podría sospechar que no es una verdadera criada: "Si me niego,/si el abrazo/le rechazo/quizá torné a sospechar/.../... es preciso,/cual si fuera/camarera/mi papel representar". Félix (que por cierto no es un villano, sino un hidalgo y esto queda muy claro en la escena del palacio con los ujieres y pajes en el acto segundo) nota en Leonor "tal majestad" que se siente completamente atemorizado. ¡Pensaría uno que la comedia más ha sido escrita en 1651 que en 1851!. Quiero insistir más en el hecho de que lo que domina aquí no es el peso de una reflexión ideológica consciente, sino más bien el seguimiento formalista de una tradición verbal todavía viva"<sup>107</sup>.

Musicalmente, el número es ligero, y brillante; comienza con cinco compases al unísono en toda la orquesta que sirven de introducción para la entrada de la Duquesa, revelando su morada (Mi M). En el compás 23 aparece Félix, y Barbieri para expresar la turbación que sufre pensando

---

<sup>107</sup> Barce, Ramón. "Estudio literario del libreto". Cortizo, Encina, *op. cit.* p. 31.

que Leonor es noble, realiza una pequeña transición tonal a mi menor, para mostrar una ambiente tenso, con descensos cromáticos en clarinetes y violines primeros. Félix comenta su origen hidalgo utilizando la misma melodía que utilizó inicialmente Leonor, pero ahora en modo menor. A partir del compás 48, se inicia un diálogo entre ambos, en el que de nuevo Barbieri independiza las voces del trabajo orquestal, ya que el género vocal aquí es más próximo al recitativo. Tras la sección recitada, Leonor miente a Félix, confesando que no es "dama principal", sino "camarera" y se inicia la parte más lírica del dúo (c.82). Cambiamos de compás (3/8) y los bajos (fagotes, cellos y contrabajos) realizan un bajo de fandango pero en modo mayor<sup>108</sup>. Primero Leonor y luego Félix, cantan con la misma melodía, ligera, y desenfadada, que sirve para terminar animadamente el dúo, con la intervención de los dos. Es en este momento en el que Félix solicita un abrazo tras otro de Leonor y ella, temiendo al negarse ser descubierta, cede para "su papel representar". Tras la reafirmación del acorde de tónica, termina el número en un brillante Mi Mayor.

El acto finaliza con una escena brillante, en la que Leonor consigue "dar esquinazo" a Caravaca y al Duque, su propio padre, que también estaba interesado en la conquista de la "tapada". La estructura es la siguiente:

Nº 5. Final I ( <i>Pues quiere la fortuna</i> )		
Moderato		
(4/4)	cc. 1-38	La M
Allegro		
(4/4)	cc. 39-68	La M
Moderato		
(4/4)	cc. 69-77	La M
Allegro		
(3/8)	cc. 78-192	La M

<sup>108</sup> De nuevo el "casticismo", según la acepción de Lázaro Carreter a la que nos hemos referido anteriormente, está presente en la obra.

Cotarelo comenta cómo "el final de este acto y los comentarios sobre la desaparición de la Duquesa son dos buenas ocasiones musicales, que Barbieri utilizó con fortuna"<sup>109</sup>. El número comienza con cuatro compases instrumentales, en los que la orquesta realiza un descenso melódico hacia tónica (La) sobre un diseño cadencial. Comienza el Duque, que se halla en una situación paralela a la que unía en el número 2 a Caravaca y la Duquesa. De nuevo la independencia entre la parte vocal y el trabajo orquestal es lo más destacado. El Duque realiza un *parlato*, con poca riqueza melódica, sin embargo los violines primeros y los clarinetes enriquecen la escena con otros motivos melódicos. El Marqués de Caravaca, percatándose de la situación, quiere evitar el triunfo del Duque, y para ello pretende romper la intimidad de la escena y viene acompañado de un coro de caballeros que portan antorchas encendidas. El mundo musical no varía, continúa la marcha melódica de la orquesta y las frases, casi recitadas de los personajes (cc. 17-37). A partir del compás 37, el tempo se acelera (*Allegro*), ya que la Duquesa ha reconocido la presencia del Marqués, y suplica cobijo y defensa del Duque, su padre, que todavía no la ha reconocido. Tras el momento de defensa, regresamos a los motivos orquestales del inicio (sin los compases de introducción) en el compás 69, y el Duque se haya dispuesto a cobrar su recompensa, pero Leonor ha logrado huir. A partir de este momento y hasta el final del número, escucharemos las conclusiones de Caravaca y del Duque ante tal desenlace. El Duque comienza a cantar a partir del compás 94 una melodía desenfadada, que es repetida por Caravaca y que sirve de final al Acto I. La Coda instrumental final enriquece el material musical, realizando la melodía en los violines primeros sobre un acorde de tónica sostenida en el resto de la cuerda y un redoble de timbal sobre tónica; tras un juego motivico del tema entre violines y flauta, la orquesta completa realiza la cadencia perfecta.

## Acto II

---

<sup>109</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 335.

El segundo acto de la obra es más breve desde un punto de vista estructural, ya que a pesar de contener sólo tres números musicales, su extensión y densidad es comparable a la del primer y tercer acto, hecho que equilibra la obra. Los números son los siguientes:

Nº 6. Introducción y coro de cortesanos (*Vedle allí qué pensativo*)

Nº 7. Dúo de la carta del Marqués y la Duquesa (*Por temor de otra imprudencia*)

Nº 8. Final II. (*¡Oh, maldad!...*)

Nº. 6. Introducción y coro de cortesanos ( <i>Vedle allí qué pensativo</i> )		
<i>Allegretto</i>		
(3/4)	cc. 1-277	Mib M

En este número, la escena ha cambiado por completo; Vega indica en las acotaciones: "Un salón del palacio del Buen Retiro, abierto en el foro a una galería". El ambiente es ahora cortesano, lo que permite al autor lucir aún más su conocimiento de la escuela italiana. Este número adopta una inconsciente forma de Vals (3/4). Comienza con una introducción orquestal (c. 1-133) en la que se expone el material musical, primero en toda la orquesta (grupo temático inicial) y a partir del compás 31 en el viento madera, jugando con el timbre de los distintos instrumentos (segundo grupo temático); de nuevo el material regresa a la orquesta para dar entrada a las voces. Dramáticamente el número no constituye una suspensión escénica, sino que el cuadro palaciego se desarrolla a pesar de la introducción, e incluso a partir del compás 82 los personajes comienzan un diálogo que conduce al inicio del canto. Comienza el coro, "cuchicheando" sobre la aventura de la noche de San Juan, utilizando el mismo material musical que se exponía en la introducción. El coro canta los versos siguientes:

*Vedle allí qué pensativo,  
cabizbajo y sin chistar,*

*le ha dejado la aventura  
de la noche de San Juan.  
Y queriendo a su derrota  
el ridículo quitar,  
da a entender que la tapada  
era dama principal.*

El coro comienza suave, con el acompañamiento de los instrumentos de viento en picado, y van acrecentando la tensión en el público al añadir progresivamente las voces: comienzan los tenores primeros (c. 135), a los que se añaden las tiples primeras y los bajos (c. 142) y en la frase siguiente se completa el coro con las tiples y los tenores segundos (c. 149). La orquesta se añade al coro y se termina de exponer el material musical del grupo temático inicial (c. 184).

A partir del compás 185 comienza una zona de transición (c.185-188) que conducirá a una exposición del segundo grupo temático, a cargo de los solistas (Duquesa, Marqués y Duque), a quienes vemos ahora en su verdadero ambiente. Barbieri ha escogido el mismo compás de 3/4, pero dándole cierto aire de Mazurca en esta segunda parte del número (se trata de los motivos que en la exposición instrumental se repartían los instrumentos de viento madera). Y de nuevo para concluir reaparece, con sentido de recapitulación a pesar de no haberse producido ninguna modulación importante, el grupo temático inicial en el compás 238. A partir del compás 272, y tras una pausa de un compás en toda la orquesta (típico recurso de Barbieri que aparece más veces a lo largo de la obra), se concluye con un descenso melódico al unísono en tutti y con una doble reafirmación de la tónica.

El número siguiente es un dúo entre dos de los personajes involucrados en la aventura de la verbena: el Marqués de Caravaca y la Duquesa. Félix ha aparecido en palacio, y ha creído reconocer en la Duquesa a Leonor, su amada; Caravaca cree haber encontrado la solución a sus desvelos: encontrará una pista que le permita acusar a la Duquesa ante toda la Corte, de ser "la tapada de la noche de San Juan", o ante el silencio, le entregue su amor. El pobre Félix le cede una carta de amor que de ella recibió, motivo típicamente vaudevillesco, que le permite entablar el siguiente dúo. La estructura musical del mismo es la siguiente:

Nº. 7. Dúo de la carta del Marqués y la Duquesa ( <i>Por temor de otra imprudencia</i> )		
<i>Moderato</i>		
(4/4)	cc. 1-47	Sol M
<i>Andantino</i>		
(6/8)	cc. 48-82	Do M
<i>Allegro moderato</i>		
(4/4)	cc. 83-124	Sol M
(3/4)	cc. 125-147	Sol M
(3/8)	cc. 148-256	Sol M

El inicio del dúo quiere manifestar cierta tensión, para lo que Barbieri ha elegido las sínkopas en la cuerda. Todo ello se mantiene en el tono principal (Sol M), hasta que por fin Caravaca revela la causa de su charla: la carta. La Duquesa, turbada, realiza un intervalo de segunda aumentada (c. 46), que conduce a la dominante del nuevo tono al que nos dirigimos (Do M). A partir del compás 48, pasamos de un diálogo abierto entre ambos a una zona de soliloquios paralelos de ambos personajes, en los que se lamenta o disfruta cada uno de las consecuencias del hallazgo. La Duquesa canta:

*Si publica ese billete  
mi decoro compromete,  
de la Corte y de la Villa  
yo la fábula seré.  
¿Qué diré?, ¿no lo sé?*

Caravaca, por su parte, comenta:

*Muy segura se creía  
de reír a costa mía  
pero luego que en la mano  
el billete le mostré*



*¡ya se ve!, ¡la clavé!*

Una vez que ambos ha expresado dichos sentimientos, las dos voces se juntan a partir del compás 60. El estilo es propio de la ópera italiana: el barítono (casi cómico), realiza pequeños motivos de escaso interés melódico y gran soltura rítmica (casi picados), sobre los que la soprano dibuja un arco melódico muy ligado, casi belcantista<sup>110</sup>. La orquesta acompaña a los solistas, destacando el papel, casi exclusivo, de la cuerda. Tras esta zona central en Do M, regresamos a la tonalidad inicial (Sol M), y volvemos a la conversación entre ambos. Comienza la Duquesa, exponiendo un nuevo material. En esta parte, a partir del compás 93 (y hasta el 108), reconocemos otra característica del autor que ya hemos comentado varias veces: la independencia del trabajo orquestal y vocal; en este caso las voces realizan una especie de parlato, sobre un interesante trabajo orquestal. A partir del compás 108, la Duquesa juega sus cartas, primero "con zalamería", tal y como indica Barbieri, y luego con el ofrecimiento de su entrega al Marqués, momento en el que se acelera el tempo (*Allegro*), e incluso se cambia el compás (3/8), indicando cierta precipitación y urgencia<sup>111</sup> en el desenlace (desenlace que resultaría favorable para el Marqués y odioso para la Duquesa, que desea aclarar la situación también cuanto antes). Tras este largo pasaje a dúo, termina el número con la repetición por parte de la orquesta del motivo melódico inicial de esta última parte.

La escena siguiente es la más pretenciosa de toda la obra, la más extensa y, probablemente, la mejor trazada dramáticamente. No había aparecido antes en el teatro lírico español, nada igualable<sup>112</sup>. Observemos su estructura musical:

---

<sup>110</sup> Dúos de este carácter, son propios de la ópera bufa, pensemos en Papageno y Pamina (*La Flauta Mágica*), en Adina y Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Norina y D. Pasquale (*Don Pasquale*), etc.

<sup>111</sup> Este tipo de efectos de aceleración, que plasman algo inefable, como la urgencia de los amantes por unirse en un acto de amor, ya aparecen en la tradición clásica. (Mozart en el dúo entre Zerlina y D. Giovanni -Acto I, cuadro III- realiza el mismo efecto, cambiando el tempo y el compás en la segunda parte (de un 4/4 a un 6/8).

<sup>112</sup> Nos referimos a los intentos anteriores de "zarzuela", no a la "ópera nacional".

Nº 8. Final II. (¡Oh, maldad!...)		
<i>Allegro</i>		
(4/4)	cc. 1-111	Fa M
<i>Andante</i>		
(4/4)	cc. 112-167	Sib M
<i>Allegro</i>		
(4/4)	cc. 168-184	Fa M
<i>Allegro con brío</i>		
(2/4)	cc. 185-351	Fa M

Se trata de un gran concertante, en el que toman parte todos los personajes, y en el que la acción avanza, en la línea de los mejores concertantes de la ópera romántica de Donizetti o Bellini, o incluso Verdi (pensemos en *Puritani*, *Lucia*, *Rigoletto*, *Traviata*, etc). Italia es aquí la clave del número. El número comienza con un diálogo "a gritos", entre Félix, el Marqués y la Duquesa, sobre un movido acompañamiento de la cuerda. A partir del compás 26, los violines primeros realizan diseños anacrúsicos en semicorcheas, que acrecientan la tensión hasta que ya toda la orquesta estalla con el motivo de tresillo sobre un arpeggio de tónica (Fa) en el compás 31. Sobre este motivo orquestal, Félix recrimina a la Duquesa la infamia cometida:

*Si porque soy humilde  
tu vanidad pensó  
jugar impunemente  
con este corazón,  
¡Duquesa de Medina,  
tu orgullo te engañó!  
De ti vengarme puedo  
alzando aquí la voz:*

A partir del compás 46, regresamos a las semicorcheas anacrúsicas en los violines primeros, para acompañar de nuevo el diálogo en parlato de los tres personajes, que instan a Félix a callar, hasta que de nuevo en el compás 52 reaparece la explosión orquestal del motivo del tresillo descendente ahora con la adición de los tres solistas (antes sólo cantaba Félix). Cuando los tres concluyen, reaparece la voz de Félix, sobre notas tenidas en la cuerda y el viento metal, que recuperará un papel importante en este número. Félix se dispone a gritar:

*¡Duquesa de Medina,  
tú me juraste amor  
y en brazos de otro amante  
aquí te he visto yo!*

Cuando toda la corte acude a observar qué sucede, por qué esos gritos, Barbieri quiere acrecentar la tensión, y para la pregunta del coro "¿Qué pasa en esta sala?" (c. 78-79), escoge un acorde de sexta napolitana del modo menor (solb-sib-reb), al que añade un mi natural, a modo de sexta aumentada, que actuando como sensible múltiple de la tónica (Fa) acrecienta la tensión del acorde, ya que todas las notas están a distancia de semitono del acorde de tónica (se trata de una apoyatura a distancia de semitono de la tónica). Tras la repetición del motivo, reaparecen las notas del acorde napolitano, pero ahora el sol se ha naturalizado, con lo que se ha convertido el acorde en una séptima disminuía sobre la sensible de Fa, que es utilizado con el acorde de tónica, para realizar ascensos y descensos arpegiados en semicorcheas en los violines primeros (cc. 85-88). La Duquesa, instigada por la presencia de toda la corte que clama una solución al lance, tiene que responder, y para ello acusa a Félix de demencia. Barbieri ha escrito una frase modulante que desde el Fa Mayor anterior prepara la transición a Si bemol, terminando con un acorde de séptima de dominante sobre Fa (fa-la-do-mib) que pone en música la palabra "demente", acorde que es recogido por el coro para poner en música la misma palabra.

Tras dicha acusación, cambiamos por primera vez de tonalidad desde que comenzó el número (ahora será Si b Mayor), para permitir a Félix que exponga un nuevo tema del concertante (cc. 112-125), al que pronto

se unen el resto de los personajes y el coro (cc. 126-167). La belleza del número es tremenda, con una gran densidad orquestal que apoya los armónicos de las voces, y un hermoso trabajo vocal, en el que tenor, soprano, barítono y bajo tienen un papel fundamental. Las líneas vocales de la soprano y el tenor son de gran exigencia, ya que se mantiene en una tesitura muy "tirante", y no encuentran apoyo en las líneas melódicas del coro, que de nuevo son independientes y apoyan las cadencias. La soprano deberá mantener su fraseo sobre toda la fuerza orquestal y el resto de las voces, incluido el coro.

A partir del compás 168 regresamos a la tonalidad inicial (Fa M) sin solución de continuidad; un calderón (quizá esperando el aplauso), y el regreso decidido al acorde de la nueva tónica. Ahora el Duque incita a llevar a prender a Félix, y reaparecen los trombones (en este número tres) de nuevo asociados a la voz grave (comentábamos este hecho de asociación tímbrica entre el Duque y los trombones ya en el número 2 del Acto I). De nuevo los diseños de semicorcheas anacrúsicas en los violines primeros (cc. 175-182) indican que la tensión está presente. Y a partir del compás 185 se inicia el grupo temático final del concertante. Dentro de la misma tradición italianizante, el tempo se ha acelerado, (*Allegro con brío*), y hemos cambiado el compás (2/4). Comienza la exposición el Duque solo, acompañado por la cuerda, una exposición ágil, ligera, y cargada de dinamismo (acentuado incluso por los diseños yámbicos de negra ligada a corchea con puntillo y semicorchea en cada compás), precipitando el número hacia su conclusión. En el compás 216, inicia Félix su exposición, que se agiliza con respecto a la del Duque (*Un poco más*). En el compás 231 se suman el Marqués y el Duque a la voz de Félix, y por fin en el compás 254 un tutti inmenso, en orquesta, y coro, refuerzan este último grupo temático. Tras una pequeña coda instrumental, (cc. 333-351), se cierra el número con una conclusiva cadencia de tónica.

En este segundo acto es donde se produce la mayor concesión de Barbieri al mundo italiano, primero en el desenvuelto número 6, en el dúo belcantista entre la Duquesa y Caravaca y sobre todo en el hermoso concertante final, modelo de los futuros caminos que elegirá la zarzuela grande decimonónica.

### Acto III.

El último acto de la obra vuelve a aumentar el número y la variedad de números musicales:

Nº. 9. Intermedio. Preludio del Acto III

Nº 10. Escena de Antonio y coro: *¡Suelta, suelta, pícaro sastre!*

Nº 11. Romanza de la Duquesa: *Un tiempo fue...*

Nº 12. Aria del Marqués y coro de locos: *¿Quién me socorre?*

Por primera vez en toda la obra aparece un número instrumental, a modo de preludio del acto III (tal y como lo denomina Barbieri), que sirve para ponernos en situación antes de la apertura del telón ante el manicomio donde Félix ha sido encerrado. El preludio comienza a telón bajado, y hasta que se alcanza el compás 62 no se alza el telón (según las acotaciones aparece un "patio de una casa de locos, cerrado en el fondo por una verja, que deja ver otro patio mayor, cercado por una pared. La puerta de entrada, a la derecha; a la izquierda otra que conduce al interior"). La estructura musical del número es la siguiente:

Nº. 9. Intermedio. Preludio del Acto III		
<i>Allegro</i>		
(2/4)	cc. 1-22	Sol m/M
<i>Andantino</i>		
(3/4)	cc. 23-71	Sol M

El número adelanta musicalmente el desenlace de las dos situaciones que siguen (el coro de locos, nº 11, y el aria de la Duquesa, nº 12). Los compases iniciales en un ficticio sol m, presentan una referencia psicológica para el oyente, ya que se trata del material que aparecerá en el número siguiente del aria de Antonio con los locos. El sonido de la

melodía, que se realiza al unísono por toda la orquesta, es un acorde floreo de la dominante menor, dominante sobre la que termina la primera sección del preludio. A partir del compás 23 (*Andantino*) regresamos a través de la dominante, a la tonalidad inicial (Sol M), y aparece un segundo grupo temático; si el primer tema era rítmico, éste es de carácter lírico, no en vano se trata de parte del tema que canta la Duquesa en el número 11. Este tema está enriquecido con dos motivos (de dos compases cada uno, cc. 33-34; y cc. 36-37), que añaden variedad temática y tensión, y utilizan una simulada escala andaluza de re. A partir del compás 41, volvemos al ambiente lírico que caracteriza a la protagonista, con la melodía en el viento madera y el acompañamiento en toda la cuerda. Tras este número de introducción, que se suprimía bastantes veces en la representación, continúa la marcha dramática de la obra.

El primer número vocal del acto tercero es un brillante número de opereta francesa: un aria con coro de un personaje, escénicamente secundario, que sirve para enriquecer los números musicales de la obra. La estructura es la siguiente:

Nº. 10. Escena de Antonio y coro: <i>¡Suelta, suelta, pícaro sastre!</i>		
<i>Presto</i>		
(2/4)	cc. 1-168	Re M

Es el número más simple, musicalmente hablando, de la obra. Se trata de poner en música la cómica situación escénica en la que Antonio (tenor), que va a visitar a Félix al manicomio, es engañado y desnudado por los locos. Barbieri ha utilizado un 2/4 (*Presto*), en Re mayor, brillante y ágil, para poner en música la escena. A partir del compás 31 el coro repite la melodía que había aparecido en el preludio de este tercer acto, como acto psicológico de relación entre dos puntos temporalmente distantes. El número continúa con su carácter desenfadado y su buena escritura vocal. Antonio intenta defenderse, diciendo:

*¡No soy sastre señores,  
soy de los vuestros,*

*tenemos relaciones de parentesco!*  
*¡Me llamo Antonio,*  
*y soy parar serviros,*  
*primo de un loco!*

Tras la réplica del coro, el número termina con una coda orquestal que utiliza pequeñas células motívicas, repetidas sucesivamente en los violines primeros, jugando con el floreo inferior de cada una de las notas de un acorde de séptima disminuida del sexto grado (si-re-fa-la bemol), mediante las que se alcanza la tónica superior, para realizar una cadencia breve y divertida que concluye el número con tono jocoso. Destacar el papel indiscutible del timbre del flautín en este gracioso número.

La dolorosa situación moral en que queda la Duquesa, después de la inícuca prisión del joven Félix, es explicada admirablemente en la romanza de tiple del acto tercero. "Casi todos los censores insisten principalmente en afirmar el carácter italiano de la bellísima romanza de tiple del acto tercero (*Un tiempo fue...*). Ciertamente es que es una pieza sentimental, de suaves cadencias y entonación melancólica; pero de seguro que al componerla no tuvo Barbieri presente ningún modelo italiano, sino que procuró expresar a su modo el estado de ánimo, la pena de la Duquesa, al ver que le arrebatában su ilusión, su amor, para sumirle en un encierro. Los gorgoritos con que las triples suelen adornar este número son personales, y pueden suprimirse, aunque tampoco afean ni desnaturalizan la expresión general de la romanza"<sup>113</sup>. La estructura musical de la misma es la siguiente:

Nº. 11. Romanza de la Duquesa: <i>Un tiempo fue...</i>		
<i>Andantino</i>		
(3/4)	cc. 1-110	Lab M

<sup>113</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 335.

La orquestación se ha reducido en aras de un mayor lucimiento de la soprano: flautín, flauta, clarinete, trompas, y cuerda. La cuerda comienza a cantar la melodía desde el compás inicial, sobre la que el viento madera realiza pequeños diseños contrapuntísticos. En el compás 9 aparece la Duquesa que repite la melodía que había comenzado a aparecer en la cuerda, y que el oyente reconoce puesto que ya se había escuchado en la introducción orquestal de este último acto. Es un tipo de romanza a la italiana, con amplios arcos vocales, sin una gran exigencia de tesitura, pero con amplio fiato, en la que el centro de la voz es lo más destacado. El acompañamiento de la cuerda, apoyando los armónicos de la solista, está en la misma línea italianizante de toda la romanza. Tras una zona de transición (cc. 45-54), aparece una segunda melodía, en la que la Duquesa reconoce haber sido presa de su propia trampa:

*Tirano amor, rapaz vendado,  
vengóse al fin como deidad;  
de mis desdenes irritado  
postró a mis pies mi vanidad.*

Tras esta zona central, reaparece la segunda sección del grupo temático inicial de la romanza, con la que concluye el número. Destacar la cadencia belcantista (c. 101), no demasiado larga ni complicada, pero que, si cabe, la acerca aún más a Donizetti o el primer Verdi.

La obra se cierra musicalmente con un gran coro de locos, que sin duda, es el número musical más afortunado. Comenta el propio Cotarelo que "lo que pasa en la casa de locos, donde habían encerrado al galán, motiva fundadamente el mejor número musical de la zarzuela, que es el gran coro de locos"<sup>114</sup>. Su estructura musical es la siguiente:

Nº. 12. Aria del Marqués y coro de locos: <i>¿Quién me socorre?</i>		
<i>Allegro</i>		
(2/4)	cc. 1-39	Sol M

<sup>114</sup> Cotarelo, *op cit*, p. 335.



<i>Piu mosso</i>		
(2/4)	cc. 40-65	Sol M
<i>Menos movido</i>		
(6/8)	cc. 66-95	Mib M
<i>Marcial</i>		
(6/8)	cc. 100-140	Re M
<i>Más vivo</i>		
(2/4)	cc. 141-157	si m
<i>Primo tempo</i>		
(6/8)	. 158-193	Sol M

La primera sección del número es un ligero *parlato* del Marqués de Caravaca que pide socorro, ya que le han engañado y los locos le están desnudando. El coro de locos, ajeno a la angustia del Marqués, reexpone el tema del nº 10<sup>115</sup>, en el que los locos desnudaban a Antonio. Tras este comienzo, en el compás 20 Caravaca entona su tema, en el que continúa revelándose como el fatuo tonto que es:

*Respetad, canalla infame,  
al Marqués de Caravaca.  
¡Quién me libra, quién me saca  
de este infierno, por piedad!*

Es un tema que comienza brillante y agudo para la tesitura de barítono, en honor al orgulloso comienzo, pero tras las dos primeras frases la melodía desciende e incluso se acelera el tempo (c. 36 y ss.), para iniciar la urgencia o más bien la necesidad de salir de esa pesadilla. Los locos inician en el compás 40 (*Piu Mosso*) el conocido estribillo, que se hizo famoso por todo Madrid:

*¡Oh, Marqués de Caravaca!,*

---

<sup>115</sup> De nuevo otro elemento de unidad interna de la obra, que a pesar de que no alcance la categoría de "leit motiv", ya que no se halla desarrollado, sí juega un papel importante a nivel estructural como caracterizador de los locos.

*¡suelta!, ¡suelta!, ¡daca!, ¡daca!;  
tras la chupa y la casaca  
la camisa soltarás.*

Un mundo de opereta se abre ante el espectador; Barbieri no sólo ha bebido en la ópera italiana, sino que conoce bien el repertorio francés, e incluso la opereta vienesa. Mientras el coro canta el estribillo, la orquesta acompaña al unísono en un brillante tutti. Tras esta sección, en el compás 65 se abre un nuevo episodio en *Mi bemol mayor*, en el que de nuevo la independencia de las líneas es lo más destacado: por una parte el coro, con decididos acentos marciales, entona una melodía simple y de marcado corte tonal; por otra la orquesta, en la que el flautín, la flauta y los violines primeros despliegan otra melodía de carácter más lírico y mucho más ligada, que marcha paralela a la de las voces. Otros compases de transición (cc. 95-100) para dar comienzo a la batalla que entablan los locos (incluso la indicación de tempo es *Marcial*). La orquesta acompaña al unísono la melodía de los locos, que intentan imitar el sonido del tambor (ta-ra-ta...). Tras la primera exposición de este grupo temático, el Marqués se une al coro, lamentándose de haber corrido tal peligro por la Duquesa (*¡Ay Duquesa, Duquesa, Duquesa, no vales el susto que me haces pasar!*). Tras repetir de nuevo el tema, otra sección nace ahora en el coro de los locos: se trata del tema de las *Habas Verdes*, famoso baile incluido en el repertorio bolero, y reconocible por el público dentro de la más genuina tradición española<sup>116</sup>. Barbieri, hace una clara referencia a que está utilizando música de baile español, ya que indica claramente en la partitura "uno sólo bailando". Tras este breve inciso (cc. 141-157), regresamos al tema marcial con el que se termina el número rítmicamente.

"En todas estas piezas puso Barbieri unas melodías bellísimas y unos acompañamientos, si bien sencillos, muy propios del tema y variados. Se le ha achacado como defecto el italianismo de esta obra; pero no se ha

---

<sup>116</sup> De nuevo música castiza, según el concepto ya expuesto de utilización de una tradición anterior, que proviene etimológicamente de casta (confer "casticismo" según Lázaro Carreter dentro de este mismo capítulo).

citado caso o lugar concreto en que la imitación sea tan servil que constituya verdadero lunar en la zarzuela. Barbieri procuró reflejar con la música el estado moral de los personajes en cada situación. No hablemos de la introducción y coro de la verbena, ni del coro y escena de los locos, números que nada tienen de italiano'<sup>117</sup>. Con estas palabras intenta Cotarelo defender a Barbieri de los ataques de los que fue objeto la obra, sin embargo, es la obra misma la mejor defensa. Estructuralmente, es una obra equilibrada, con un denso segundo acto, que se aligera posteriormente en el tercer acto, y que mantiene un respeto a la tradición zarzuelística anterior, situando esa romanza de la protagonista femenina como número penúltimo de la obra como era casi normativo desde las obras de 1849 (*El Duende, Colegialas y Soldados*, etc), y utilizando patrones de música española dentro de una estructura global afrancesada. El libreto era una traducción, sin embargo está clara su relación con el teatro del barroco español. Igualmente el coro de locos (nº 12), o el coro inicial (nº 1) no tienen relaciones sonoras tan fuertes con Italia como las que aparecen en los números solistas (nº 3 y nº 11), o en los números del segundo acto (nº 7 y nº 8). El concertante central de la obra, a pesar de su pertenencia al mundo italiano, es hermosísimo, está muy bien escrito, y desempeña un papel estructural desde el punto de vista climático del desenlace argumental de la obra. En la obra nada es gratuito, todo está pensado, y bien trazado, a pesar de la rapidez con la que fue escrita. *Jugar con fuego* integra la tradición anterior en un mundo nuevo, de mayores pretensiones, por el que se moverá a partir de ahora el teatro lírico español.

Tras el análisis de *Jugar con fuego*, decidimos abordar el de una obra corta que representase la tendencia "hispanica" de ampliación de la tonadilla, y de integración del lenguaje hispánico, que nos demostrase que además de triunfar en los escenarios la tendencia "europeísta", el público siguiese respondiendo ante el reclamo de lo español. Elegimos para el segundo análisis la zarzuela en un acto de Oudrid *Buenas noches, Señor Don Simón*. Sin embargo, nos gustaría citar los comentarios de Cotarelo a otra obra de Gaztambide, *El sueño de una noche de verano*, que obtuvo

---

<sup>117</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 335.

un éxito interesante. "Empieza la obra con una hermosa introducción y coro, al que siguen una canción báquica del barítono (Salas) y luego otro coro y marcha de cocineros, en el que además la Reina Isabel entona un canto cuyo tema ha de recibir un grandioso desarrollo en el himno brillante con que termina la obra. De género distinto es el terceto de la Reina, Olivia y Falstaff, de estilo jocosos y gran expresión descriptiva de la situación moral de los tres personajes. Una melodía dulce y agradable, forma las canciones del tenor (Shakespeare) al acabarse el coro de actrices, actores y caballeros.

En el acto segundo sobresale el coro de guardabosques, armonizado e instrumentado con exquisito primor, y coronado poco después por una gran escena y dúo de tiple (Adelaida Latorre) y tenor (José González), que se repetía todas las noches. Las piezas del acto tercero todas son bellísimas, y algunas admirables, como el terceto de la Reina, Olivia y Falstaff; el cuarteto que le sigue, en especial aquellas tiernísimas notas que acompañan los versos: "el ruiseñor cantaba,-el céfiro gemía,-el bosque se mecía-en plácido rumor", en el que parece que se está oyendo un dulce zortzico vascongado y, por último el himno magnífico, marcial, de ritmo vigoroso con que termina grandiosamente la obra. La parte armónica está dispuesta de modo que no hay confusión ni superposición de unos instrumentos que ofusquen a otros, sino toda con la mayor claridad. Algunos censuraron el predominio que iban adquiriendo los instrumentos de metal<sup>118</sup>, a ejemplo de las últimas óperas de Verdi, cosa de que, en verdad, nunca abusó Gaztambide"<sup>119</sup>.

## 2. BUENAS NOCHES SEÑOR D. SIMON<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Veremos al analizar *El estreno de una artista*, como esta afirmación no es cierta en absoluto, ya que si bien es verdad que Gaztambide utiliza el metal con más profusión que Barbieri u Oudrid en obras contemporáneas, lo hace siempre con intenciones de enriquecimiento tímbrico y colorido orquestal, no desde un punto de vista de concepción formal de la obra o de caracterización moral de algún personaje, como sucede a veces en Verdi, o el último Rossini (pensemos en los motivos de las trompas de *Guillermo Tell*).

<sup>119</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 347.

<sup>120</sup> Para seguir el análisis de la obra, remitimos al Apéndice de partituras de esta tesis.

La partitura manuscrita de la obra se encuentra en el Archivo Histórico de partituras de la Sociedad General de Autores de España<sup>121</sup>. Esta partitura, que ha sido la que hemos utilizado para el estudio de la obra, presenta seis números musicales con la siguiente estructura:

<b>Nº. 1. "Barquerola"</b>		
<i>Andantino</i>		
(6/8)	cc. 1-18	fa m
(6/8)	cc. 19-26	Fa M
(6/8)	cc. 27-49	fa m
(6/8)	cc. 50-61	Fa M
(6/8)	cc. 62-77	fa m
<i>Allegretto</i>		
(3/8)	cc. 78-118	Fa M

<b>Nº. 2. Quinteto (¡Pss!, ¡Eh! ¡Pss!)</b>		
<i>Allegro moderato</i>		
(4/4)	cc. 1-25	la m
<i>Andantino</i>		
(2/4)	cc. 26	transición
<i>Gallegada</i>		
(6/8)	cc. 27-57	La M
<i>Moderato</i>		
(4/4)	cc. 58-80	Re M
<i>[Gallegada]-Allegretto</i>		
(6/8)	cc. 81-133	Re M

<b>Nº. 3. Arieta de Teodoro (Benéfica y magnánima)</b>		
<i>Allegretto</i>		
(2/4)	cc. 1-43	Sol M

<sup>121</sup> Cortizo, Mª Encina, *Catálogo del Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de España*, Madrid, SGAE, 1992, (en prensa).

<b>Nº. 4. Cuarteto (Señor Don Simón)</b>		
<i>Andantino</i>		
(2/4)	cc. 1-49	Lab M

<b>Nº. 5. [Interludio]</b>		
<i>Andantino</i>		
(2/4)	cc. 1-40	Lab M

<b>Nº. 6. Final por todos</b>		
<i>Allegro</i>		
(3/8)	c. 1-69	Do M

"Oudrid compuso cinco lindísimos números musicales, llenos de originalidad, gracia, buen gusto y adecuados a la letra que se canta y a la situación de los personajes"<sup>122</sup>. La estructura parece ignorar el avance del estreno anterior (*Jugar con fuego*). Pertenece al grupo de obras iniciales, en un solo acto y seis o siete números de música, con música "castiza" y de clara inspiración popular; no se trata de una zarzuela "andalucista" como las de Soriano Fuertes, sino que con un lenguaje más ecléctico, Oudrid recoge la tradición anterior a 1849. La obra consta de seis números, siguiendo la partitura manuscrita que se encuentra depositada en la Sociedad de Autores, y que, por el tipo de distribución de la plantilla orquestal<sup>123</sup>, es clara su pertenencia a la segunda mitad del siglo XIX (probablemente se trata de una copia contemporánea a su composición);

---

<sup>122</sup> Cotarelo, aún en la temporada de 1851-52 sigue valorando la coherencia y adecuación escénica de los números musicales, que era un tema controvertido ya desde 1830. *Op. cit.* p. 353.

<sup>123</sup> La plantilla está situada igual que en la copia de *Jugar con fuego*: violines I, violines II, violas, viento madera, viento metal, percusión, voces (solistas y coro), cello y contrabajos.

Cotarelo no hace mención del número 5, el interludio instrumental<sup>124</sup> que sí consta en la partitura manuscrita.

Comienza la obra con un número perfectamente italiano, Cotarelo comenta: "comienza por la preciosa *barcarola* 'Huyó la luz del día;-la noche al fin llegó", que canta Teodorito dentro de bastidores, y cuya voz se va acercando cada vez más y luego disminuye, simulando el paso de la barca por debajo del balcón, al que se asoman las tres mujeres de la casa para oír mejor cuando ya la voz va perdiéndose a lo lejos. Creo que es la primera vez que una pieza de este género se introduce en la zarzuela, recurso del que con tanta fortuna usaron luego nuestros compositores. Pero sea ésta o no la primera, no cabe duda que es un episodio feliz, y la *barcarola* de Oudrid una obra maestra en su clase.

Al tono dulce, lento y misterioso de la primera copla, sigue luego el que mejor caracteriza la pieza, cuyo ritmo imita claramente el balanceo del barco:

*"Vuela, vuela,  
mi barquilla,  
que la orilla  
cerca está;  
y a sus rejas  
asomada  
ya mi amada  
esperará.*

Y luego el aire más vivo, que parece indicar la proximidad del lugar adonde el cantante se dirige:

*Corre, barquilla mía  
corre , por Dios*

---

<sup>124</sup> Cotarelo suele sufrir este error, ya que siempre hace el resumen del guión de la obra partiendo de las reducciones para canto y piano que se publican, partiendo de las partituras orquestales, para deleite y estudio de los cantantes, y por ello nunca cita los números instrumentales. En este caso, él mismo reconoce la fuente secundaria: "La reducción para canto y piano editada por Carrafa en 1852", *op. cit.* p. 353.

*que la impaciencia mata  
mi corazón*"<sup>125</sup>.

Se trata de una canción (barcarola), que se sitúa en la línea de las canciones de cámara de Donizetti<sup>126</sup> o Bellini; e incluso en el tipo de barcarolas "atiranadas" que componen otros compositores españoles anteriores, siguiendo el modelo italiano<sup>127</sup>. Oudrid escoge una tonalidad menor (fa) para comenzar, a pesar de que continuamente esté dudando entre menor o mayor, típico gesto de este tipo de música pseudopopular. La línea melódica (que pertenece al barítono, otro hecho que lo posiciona más cerca del canto popular), es de gran belleza, frases arqueadas y perfectamente cuadradas, claramente dentro de un mundo italianizante. En cuanto a la orquestación, destaca el papel de los clarinetes que, a partir de la primera modulación a Fa Mayor (c. 19), comienzan a dibujar unos motivos en contrapunto con el resto de la orquesta, y los ligeros mordentes en los oboes que aligeran el acompañamiento más pesado de la cuerda.

Este esquema se repite y, tras ello, llegamos a una sección nueva, en la que el compás y el tempo se aceleran (3/8 en *Allegretto*) para concluir el número<sup>128</sup> (c. 78 al final). Toda esta sección final está en un claro modo mayor, y como muy bien indica Cotarelo, expresa la urgencia del marinero (en este caso Teodoro) por llegar junto a su amada. Armónicamente es muy simple, destacando el enriquecimiento que supone añadir un acorde del cuarto grado menor (sib-reb-fa; c. 104), que actúa como doble floreo de tónica (el sib del la; el reb del do), y que refuerza la cadencia final.

---

<sup>125</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 353.

<sup>126</sup> Recordemos *Il Barcarolo* de Donizetti, que se incluye en la colección de Canciones de Cámara, *Da Nuits d'été à Posillipo* (Vol I, Milán, Ricordi, 1961).

<sup>127</sup> Recordemos la canción-barcarola, *La Barca marinera* de Gomis, que pertenece a esta tradición de canción napolitana.

<sup>128</sup> Estas aceleraciones finales son propias de la tradición popular de los marineros del Sur de Italia.



Tras este número serio, aparece un quinteto cómico, que según Cotarelo presenta un "estilo completamente distinto", y está escrito con "una música cómica y juguetona:

*Aquí le traemus  
un cestu muy maju,  
con cintas encima,  
con cintas debaju*"<sup>129</sup>

El número comienza con 26 compases en *parlato*, en el mejor estilo de ópera italiana. El acompañamiento orquestal pasa de secciones en las que toda la orquesta al unísono rellena los espacios en silencio que plantea la escena, a otras en las que realiza una función de mero soporte de las voces. En estos compases, Isabel, Juana, don Procopio y un coro de gallegos llenan la escena con su diálogo; el lenguaje elegido para los gallegos pretende asemejarse a su dialecto, tal y como hacían las zarzuelas andaluzas a principios del siglo; y siguiendo este mismo presupuesto de imitación de las costumbres tradicionales, en el compás 26 comienza una Gallegada, con su 6/8, y su rítmica propia. Es la primera vez que encontramos en una zarzuela elementos populares que no sean madrileños o andaluces; los compositores necesitan explorar nuevos senderos musicales, y encontrar nuevas ideas.

El inicio de la Gallegada, es interesante desde el punto de vista armónico, ya que está basado en una línea melódica cromática descendente sobre la que se armoniza la melodía canta el coro de gallegos. La orquesta se limita a apoyar al coro, y el coro utiliza fundamentalmente los intervalos de tercera y sexta (propiamente populares). A partir del compás 58 se reanuda el diálogo, en el que don Procopio pregunta a los gallegos de parte de quién traen el cesto que le pretenden regalar, y Oudrid regresa al *parlato* inicial. Hay una clara intención de clasificar vocalmente a los personajes: los gallegos hablan a través de la *gallegada* (como lo hacían los personajes de Soriano Fuertes en las zarzuelas de principios de siglo), mientras que los personajes principales pertenecen a un estilo más universal, susceptible de utilizar cualquier tipo de música.

---

<sup>129</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 353.

La respuesta de los gallegos vuelve al estilo de *gallegada* (c. 81), y el uso de dialectismos es también característico:

#### GALLEGOS

*Y ahora nuestro amo  
solu nos falta  
que una buena propina nos de.  
y un traguete vayamus a echar  
¡venga, venga señor!, ¡la propina!  
¡que con poco nos puede alegrar!*

#### D. PROCOPIO

*¡Largo, largo, haraganes de aquí!.  
Yo no tengo propina que dar;  
vayan pues, a beber a una noria  
que allí entrambos debieran estar.*

Con este diálogo, se cierra el número, destacando sólo el uso de un acorde de sexta napolitana (c.111), que sólo había sido utilizado anteriormente por Hernando, Gaztambide y Barbieri, y que en este número no sólo tiene un interés de enriquecimiento armónico, sino que sirve para expresar el desagrado de don Procopio ante la petición de la propina por parte del coro; así la aparición súbita de ese acorde indica sorpresa, y desagrado.

El número siguiente (nº 3) es simple. Se trata del único número solista de la obra, y corresponde a Teodoro. Es un número ligero, sin modulaciones ni cambios de ritmo, que intenta caracterizar al personaje, y que responde a una clara inspiración en la opereta francesa. Teodoro, que acaba de salir de la cesta que han traído los gallegos como regalo, canta a Inés, dama casada de la que se ha enamorado perdidamente, los siguientes versos:

*Benéfica y magnánima  
escuche por piedad  
y no con gritos hórrida,  
me quiera denunciar.  
Yo soy la nata y flor*

*del amor,  
yo soy por lo galán  
un D. Juan,  
y en pos, ya sé,  
de mi,  
con afán,  
las niñas siempre van  
lalarán.*

De nuevo estamos ante otro Marqués de Caravaca, otro personaje fatuo, y ridículo, propio de la mejor comedia barroca de capa y espada, que se considera un D. Juan. Oudrid ha compuesto la música más simple de la obra, para el personaje más simple también: un barítono cómico, para un personaje cómico.

El número siguiente (nº 4), también responde a una situación cómica que aparece en el momento climático del desenlace argumental (no en vano da título a la obra); los personajes le desean buenas noches a D. Simón de una manera casi ritual, lo que provoca la comicidad de la situación. Cotarelo afirma sobre el número que "la solemnidad y ridícula gravedad de la música de las despedidas ante el sorprendido don Simón, completa la situación tan graciosa de los personajes"<sup>130</sup> La escena vaudevillesca, da pie a una música graciosa que revele la inverosímil situación dramática: D. Simón, padre de Teodoro, llega inesperadamente a casa de su amigo el boticario D. Procopio, que cree que ha envenenado a Teodoro, y lo ha escondido debajo del sofá-cama donde va a dormir esa noche D. Simón, su padre.

Oudrid ha compuesto una simple *berceuse*, con la que cada personaje da las buenas noches a D. Simón. Está en un amable Lab Mayor, y es un lenguaje absolutamente simple desde el punto de vista tonal (sólo aparece un acorde de novena disminuida sobre el segundo grado sensibilizado en el compás 38). Inés canta la primera, la siguiente estrofa:

*Señor D. Simón,  
no lleve usted a mal*

---

<sup>130</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 353.

*si lecho y mantel  
no encuentra al llegar;  
Yo le pido mil veces perdón,  
y pues algo cansado estará  
aunque falta la cena y colchón:  
Buenas noches señor D. Simón.*

Continúa Juana:

*Señor don Simón,  
si acaso al dormir  
rumor oye usted  
muy cerca de aquí,  
Si de pasos escucha usted el son,  
si las puertas oyera crujir,  
no se alarme, será el aguilón,:  
Buenas noches señor Don Simón.*

Y concluye Procopio:

*Señor don Simón,  
la vida es fugaz,  
ninguno previó  
su trance fatal.  
Este suele venir de rondón,  
no perdona ni sexo ni edad  
y pues ya sabe usted mi opinión:  
Buenas noches señor D. Simón.*

La escena es terriblemente cómica, y Oudrid ha acertado con la música. Tras este número, un pequeño interludio orquestal de 40 compases serviría para distanciar el desenlace argumental unos breves momentos. Se trata de la reutilización del tema del número anterior (nº 4), con la orquesta reducida a la cuerda y el clarinete (en si bemol) que irá realizando la melodía que anteriormente cantaban los personajes.

Tras el embrollo, se hace la luz: Teodoro despierta, y reaparece en escena, solucionando la tensión escénica de la manera más simple posible. Y Oudrid, para terminar elige "una canción jocosa, un baile para don Procopio"<sup>131</sup>. Se trata de un número gracioso, y alegre que inicia don Procopio celebrando el feliz desenlace:

*Pena y temor se olviden,  
reine placer y amor,  
vivan los novios vivan  
y viva también yo.*

Tras la exposición de Procopio, la melodía se repite ahora con la participación del resto de los personajes (Inés, Juana y Teodoro). Este final, medio moral, medio celebración del "final feliz" es tradicional en las obras cómicas (pensemos en la el concertante final de *D. Giovanni*, que celebra el amor en las parejas (Zerlina-Masseto y Doña Elvira-Don Ottavio), y advierte que los personajes como D. Juan siempre son castigados por el cielo). En este caso, se trata de un número a solo, seguido de un coro al unísono, que utiliza un ritmo atiranado (siempre situando los acentos en las partes débiles y utilizando reiteradamente un pie troqueo -breve/larga-), que recuerda un baile popular.

La orquestación de este número no destaca especialmente, sino por los últimos compases de los violines, que desarrollan una melodía paralela a la de las voces, contra un marcado bajo armónico que desempeñan los cellos y contrabajos, imitando un fandango en modo mayor.

Oudrid ha conseguido recuperar la tradición de los años treinta, no sólo en cuanto a forma dramática de la obra, sino en cuanto a material musical, que enlaza con una tradición "casticista" que había estado presente en las obras tempranas, pero que, según los juicios críticos de la época, se estaba perdiendo, diluida entre las melodías italianas. Representaría esta obra el tipo de línea "hispanica", o "casticista" que convive con las zarzuelas grandes, italianizantes en cuanto a lenguaje, y europeas en cuanto a estructura formal.

---

<sup>131</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 353.

Antes de representarse *El estreno de una artista* de Gaztambide, la última de las obras elegidas para nuestro análisis, Barbieri estrena otra zarzuela en 3 actos, sobre un libro de Rodríguez Rubí, titulada *La Hechicera*. A modo de noticia teatral, incluiremos aquí el testimonio que ofreció en el periódico *La España*, Eduardo Vélaz de Medrano sobre dicha obra: "La introducción está escrita de mano maestra, y la orquestación particularmente sorprendente por la habilidad que se descubre en el compositor. Era muy fácil caer en la confusión, aparecer oscuro y hasta trivial; pero Barbieri ha sabido evitar estos escollos. El primer acto me parece ser el más completo en su conjunto; en verdad es que lo tengo también por el mejor de la pieza; así es que el compositor ha tenido ocasión de lucirse, tanto en los coros (precioso es el que se repite siempre) como en todo lo que canta Salas. Si el dúo de tiple y tenor hubiera caído en otras manos, diferente hubiera sido también el efecto. En el segundo acto, además del dúo tan original, entre Diana y el Barón de Manzanares, hay que hacer mención particular de la escena y coro de los conspiradores y el Barón, a quien toman por Juan de Austria. El tercer acto se resiente de alguna más precipitación. El coro de los conspiradores y aria de don Juan de Austria son agradables, pero hay algo de frialdad en la totalidad. Desde que aparece Manzanares en el subterráneo hay que compadecerse del compositor, a quien me figuro luchando con recuerdos muy recientes. La escena del pobre Barón atormentado por las supuestas brujas, se asemeja demasiado a la del Marqués de Caravaca en manos de los locos, y no era fácil producir en el público dos veces seguidas la misma sensación en situaciones parecidas. Calvet y Salas bien."<sup>132</sup>

### 3.11. EL ESTRENO DE UNA ARTISTA<sup>133</sup>

"Gaztambide en las diversas piezas de esta obra ha progresado en claridad y buen efecto de la instrumentación. La melodía es siempre expresiva; los cantos, tiernos; el ritmo, variado"<sup>134</sup>. Estas son las palabras

---

<sup>132</sup> Vélaz de Medrano. *La España*. 1-V-1852.

<sup>133</sup> Remitimos de nuevo al Apéndice de partituras de la tesis.

<sup>134</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 364.

que dedica Cotarelo a esta zarzuelita de Gaztambide. Peña y Goñi también la valora positivamente; al referirse a su estreno, comenta que con ella tuvo el autor una brillante revancha<sup>135</sup>. Hemos utilizado para nuestro estudio una partitura manuscrita que se encuentra en el Archivo de la Sociedad General de Autores, comparándola con los materiales de orquesta y con la parte de apuntar de la misma obra<sup>136</sup>. La partitura apareció primeramente incompleta, ya que sólo encontramos en principio los tres primeros números; pero esta vez la suerte nos acompañó, y al realizar la catalogación exhaustiva del archivo, apareció un legajo sin título, ni autor, que presentaba el mismo tipo de grafía musical, el mismo tamaño de página, la misma distribución instrumental, la misma plantilla, y los mismos personajes, y que contaba con los números 4 y 5 de una zarzuela, lo que nos llevó a pensar que se trataba de la parte final de *El estreno de una artista*, que por alguna razón histórica había sido separada del legajo anterior que contiene los tres números primeros.

La obra comienza con una escena en la que aparece Astucio, el director de la compañía florentina, ensayando con la orquesta y el coro<sup>137</sup>. Es una escena larga y compleja. La estructura musical del número es la siguiente:

Nº1. Introducción y coro con el barítono. ( <i>De este pasaje...</i> )		
<i>Andante</i>		
(6/8)	cc. 1-81	Mi M
<i>Allegro</i>		
(6/8)	cc. 82-158	Si M

<sup>135</sup> Peña y Goñi dice exactamente: "*El sueño de una noche de verano* y *El estreno de una artista*, representadas por vez primera el 21 de febrero y el 5 de junio de 1852 respectivamente, proporcionan al compositor, sobre todo la segunda, una brillante revancha". *Op. cit.* p. 381.

<sup>136</sup> La partitura está catalogada por nosotros (*confer*: Corizo, Encina. *Catálogo cit.*); y los materiales y la parte de apuntar pertenecen al gran Archivo Lírico que se encuentra entre los fondos de la Sociedad General de Autores de Madrid.

<sup>137</sup> Una situación muy parecida a la escena inicial de *El Dúo de la Africana*. El teatro dentro del teatro es un tópico muy utilizado en el género lírico.

<i>Allegro Vivo</i>		
(2/4)	cc. 159-198	Si M
<i>Andantino</i>		
(2/4)	cc. 199-210	do sostenido m
<i>Allegro</i>		
(2/4)	cc. 211-278	Mi M

Astucio, barítono, comienza tras 68 compases en los que la orquesta ha estado interpretando una sección orquestal, que casi funciona como un preludio de la obra. La orquesta exigida es amplia: flautín, flauta, oboes, clarinetes, trompas, fagotes, cornetines, trombones, timbales, triángulo, y cuerda; y la obra comienza con una sección a cargo del metal orquestal, situación que hasta ahora no se había dado en nuestro teatro lírico, ya que el metal sólo tenía una función de refuerzo en las cadencias. Las trompas, cornetines y trombones, apoyados por los fagotes comienzan la obra, y aparecen solos durante 16 compases, en los que se adelanta la melodía que aparecerá en el violín primero en el compás 18. A partir de ese momento la melodía se torna lírica y aparece sólo en la cuerda (el juego tímbrico está servido), recordándonos una de las melodías de vals frecuentes en la opereta vienesa. Desde el compás 26 las flautas y los clarinetes acompañan al violín primero en la exposición de la línea melódica. Se levanta el telón, y continúa la orquesta con su función de preludio, hasta que en el compás 68 se oye la voz de Astucio, que increpa a la orquesta: *Piano, pianissimo, más piano, más; aún no es bastante; ¡Chit!, ¡apagad!, ¡chit!, ¡apagad!...* y a partir del compás 77, comienza a cantar en *parlato*, y a dirigir la orquesta<sup>138</sup>. Los cellos dibujan un pequeño motivo melódico y tras cuatro compases se cierra esta primera sección (c. 81). El *Allegro* del

---

<sup>138</sup> Este tipo de parlato responde plenamente al tipo de parlato italiano que aparece en las óperas bufas napolitanas. Además, supone la evolución de lo que William Bussey define como "stilo concitato" en su obra *French and Italian influence on the Zarzuela (1700--1770)*, publicada en Michigan University Press, en la que analiza musicalmente algunas zarzuelas del siglo XVIII, tratando de rastrear la influencias foráneas en el estilo zarzuela del XVIII.



compás 82 comienza con el "tarareo"<sup>139</sup> del "maestro concertador", que trata de indicar cómo debe sonar el tempo (la tonalidad ahora es Si M). Las palabras que pronuncia, todavía en *parlato*, son las siguientes:

*A ver ahora  
cómo se va  
crescendo un poco,  
más igualdad;  
¡Ay señor Conde  
que no es un Fa!  
¡Príncipe mío,  
y ese compás!...*

Gaztambide escribe una indicación para la orquesta: "La orquesta hará lo que diga Astucio", que tras recitar estos versos, vuelve a su tarareo melódico, y continúa diciendo:

*Señor Barón,  
¡por caridad!  
¡firme ese trémolo  
hasta llegar!.  
¡Todos al fuerte!  
¡vamos allá!  
¡Cómo revienta  
la tempestad!*

La orquesta va siguiendo las indicaciones del director improvisado, y poco a poco va surgiendo tensión, acumulada con melodías cromáticas, ascensos arpegiados de la cuerda grave, acordes de sexta napolitana, etc, que indican la llegada de esa "supuesta tempestad" que está ensayando Astucio. Tras ella, comienza el coro a cantar una melodía ligera en Sol Mayor, con aires de galop de opereta, que acelera el tiempo:

Coro:

---

<sup>139</sup> En esta copia incluso, aparece: "Astucio va tarareando a su gusto con la orquesta", permitiéndose de esta manera al cantante escoger una de las melodías orquestales.

*El barón se ha retrasado,  
quien nos pierde es el barón.*

Uno solo

*El barón no se retrasa  
es el conde ¡vive Dios!*

Coro

*Es el príncipe*

Otro

*Es el duque*

Coro

*Es el conde*

Uno sólo

*Es el barón*

Coro

*Es el Duque con su figle  
el que todo lo embrolló.*

*[...]*

*¡Hable, Astucio!, ¡hable maes'ro!  
y decida la cuestión.*

Astucio, contesta con decidida diplomacia, que Gaztambide también utiliza como pretexto para escribir una música ambigua, sin una clara direccionalidad tonal que sirve de transición al pasaje siguiente:

*Cada cual de vuecelencias  
es un grande profesor.  
Es pasaje delicado  
y lo que es la ejecución;  
si esta vez no sale bien,  
otra vez saldrá peor.*

La escena continúa con un gracioso soliloquio del barítono, acompañado del coro, que provocaría seguro, la hilaridad del público:

*Por adular al Príncipe,  
que gusta de la música  
la solfa, estos imbéciles,*

*se ponen a aprender.  
Si en vez de filarmónico  
le diera por botánico,  
en forma de cuadrúpedos  
se irían a pacer.*

Estas frases son tratadas con un perfecto fraseo, que sitúa las notas acentuadas métricamente en partes fuertes también rítmicamente hablando. A partir de este momento comienza un *accelerando*, como los *accelerandos* rossinianos, y como en aquéllos, Gaztambide añade subidas melódicas cromáticas, mucha densidad textual (característica típica del lenguaje de la ópera cómica), y por fin la intervención del coro que se suma al barítono para concluir el número; el barítono canta el siguiente texto:

*El piano y el fortissimo  
y el forte y el pianissimo  
y el rápido y el trémolo  
le van a sorprender*

El coro repite los graciosos versos del solista y con esta brillante sección, concluye el número inicial.

El siguiente número es un terceto entre el mismo Astucio, su esposa (Marietta), y Enrique, un tenor que ha llega a Italia de tierras españolas. Su estructura es la siguiente:

<b>Nº2. Terceto (<i>Mi mujer con un galán</i>)</b>		
(2/4)	cc. 1-45	sol m
<i>Andantino gracioso</i>		
(3/8)	cc. 46-68	Sib M
<i>Más vivo</i>		
(3/8)	cc. 69-84	Reb M
(3/8)	cc. 85-121	Fa M

(4/4)	c. 122-129	Fa M
<i>Allegro con gracia</i>		
(2/4)	cc. 130-172	Fa M
(2/4)	cc. 173-187	Mib M
<i>Allegro</i>		
(2/4)	cc. 188-264	Mib M

Se trata de un gracioso número, con gran cantidad de grupos temáticos nuevos, y carácter seccional. Es muy interesante observar cómo Gaztambide escribe grandes escenas y no números cerrados, combinando así en el mismo número musical *parlato*s, recitativos, partes concertantes y solos. El terceto, que presenta la misma orquestación del número primero de la obra (flautín, flauta, clarinetes, trompas, fagotes, cornetines, trombones, timbales, triángulo, y cuerda), es fluido y ligero. El dúo comienza cuando Astuccio sorprende a su mujer, Marietta, con el tenor español, Enrique: "¡Mi mujer con un galán!", exclama Astuccio, con esa "vis" cómica que caracteriza al barítono a lo largo de toda la obra. Hasta el compás 46, nos encontramos con un *parlato cantabile*, a modo de los rossinianos, en el que los tres personajes expresan lo que sienten en la situación:

Astuccio  
*¡Mi mujer con un galán!*  
 Enrique  
*¡Tu marido, suelta, suelta!*  
 Marietta  
*De contrario, ¡no hagas tal!*  
 Astuccio  
*De la mano agarraditos*  
 Marietta  
*¡No te aturdas!, ¡bésala!*  
 Enrique  
*¿Que la bese?*  
 Marietta  
*¡Que la beses!*

Enrique

*Ella pues se entenderá*

Astuccio

*¡Y la besa!; ¡sabe Dios  
a qué punto llegarán  
si prosiguen en crescendo  
ese dúo criminal!*

Marietta

*Dame gracias muy rendido*

Astuccio

*Toseré: ajá, ajá*

Marietta

*No hagas caso, dame gracias*

Astuccio

*¿Quién ha visto cosa igual?  
probaré tocando a juicio  
si los hago respetar*

Marietta

*Cuenta siempre con mi afecto*

Enrique

*Gracias, gracias*

Astuccio

*ta, ta, ta.*

Hasta aquí el papel de acompañamiento es fundamentalmente de la cuerda, que ha apoyado con acordes a las voces. A partir de este momento (c. 46), comienza una parte más lírica, con un grupo temático diferente. Comienza a cantar la soprano, con cierto ritmo de vals, acompañada ahora del clarinete que dobla la melodía; Marietta presenta con solemnidad el tenor español a su marido; tras la intervención con el mismo tema de Enrique, cierra esta sección Astuccio, cuya melodía es doblada ahora por los violoncellos. A partir del compás 69, cambiamos a la tonalidad de Reb Mayor, y comenzamos una sección nueva, en la que las voces continúan con un tipo de *parlato* como el inicial, pero ahora con un trabajo orquestal independiente, en el que los violines primeros

realizan una línea melódica interesante<sup>140</sup>. Se mantiene ese carácter hasta el compás 84, en el que cambiamos a la tonalidad de Fa mayor, para reexponer el anterior grupo temático (que había aparecido a partir del compás 46 para realizar las solemnes presentaciones entre Astuccio y Enrique), que ahora aparece en brillante tercetto en el que participan los tres personajes.

Tras esta sección, aparece una parte en recitativo (c. 122), en la que se reanuda el diálogo entre los tres personajes, sobre un acompañamiento de acordes en la cuerda:

Marietta

*Esto es hecho, caro esposo.  
Hablarás en su favor.  
Si al Gran Duque lo presentas,  
le dará su protección.*

Astuccio

*¿Yo al Gran Duque?*

Marietta

*Tú al Gran Duque.*

Enrique

*Tengo fuerza y extensión  
voz de pecho fuerte y clara,  
vocalizo con primor,  
por arriba subo al La,  
por abajo llego al Do.*

Marietta

*Y verás de aquí adelante  
si me ayuda este tenor;  
¡qué duettos cantaremos!  
que han de hacerte mucho honor.*

Astuccio

*¡Basta, basta!, yo también  
tengo fuerza y tengo voz,  
y si ustedes dan el sí,*

---

<sup>140</sup> Este tipo de trabajo orquestal, independiente del juego vocal, se convertirá en característico del teatro lírico desde que Barbieri lo utiliza en *Jugar con fuego*.

*yo me planto y doy el no.*

Desde el momento en que el tenor comienza a hacer alarde de sus facultades vocales, aparece un nuevo tema, el tempo se acelera, como suele suceder en las operetas, (*Allegro con gracia*), y la música adquiere carácter de galop para que el tenor nos muestre realmente estas capacidades. Tras todo este diálogo (en el que, tras la intervención de Enrique, Marietta y su marido exponen el tema que había iniciado ya el tenor), volvemos al recitativo, que da paso a la última sección de la obra (cc. 173 al final). En esta parte final, llegamos a una especie de zona de *stretto*, que termina con la reunión de las tres voces en un concertante, a modo de los concertantes de ópera cómica. Marietta comienza diciendo:

Marietta

*Ahora esposo mío,  
lo dejo a tu albedrío,  
resuelve libremente  
lo que te esté mejor.  
Iré yo a ver al Duque,  
y es cosa muy probable  
que siendo tan amable  
me otorgue su favor.*

para cuyo texto se expone una nueva melodía acompañada de unos ligeros acordes en la cuerda. A partir del compás 188, cambiamos de nuevo de tempo (*Allegro*), y comienza primero Enrique y luego Astuccio, para reunirse los tres en el compás 228. El carácter se hace más acelerado, no sólo rítmicamente, sino en cuanto a densidad métrica y a ritmo armónico, para precipitar el cómico final. La orquesta dobla la melodía de los cantantes en las flautas y los oboes, enriqueciendo así sus armónicos, y en la intervención de Astuccio, la orquesta, en un *tutti* al unísono, apoya su indecisión. El carácter de *galop* (2/4) se hace cada vez más claro, y se encuentra agilizado por la elección del pie yámbico. Cuando se unen las tres voces para finalizar el número, la orquestación se densifica, y la línea melódica se repite en el violín primero, flauta, oboe, y clarinete, siendo acompañada ahora por el resto de la cuerda. El número concluye con una brillante cadencia sobre un *tutti* orquestal.

El número tres, el último que aparece en el primer legajo encontrado en el archivo de la SGAE, es el aria de la protagonista femenina de la obra: la cantante Sofía, que intenta conseguir un puesto en la compañía florentina, y es vetada por Astuccio y su esposa (Marietta), que teme ser desplazada de su puesto de prima dona. La estructura del aria es la siguiente:

<b>Nº. 3. Aria de Sofía (<i>Alto aquí, los caballeros</i>)</b>		
Canción de la gitanilla		
(3/4)	cc. 1-27	Sol M
<i>Andantino</i>		
(3/4)	cc. 28-53	Sol M
<i>Más vivo</i>		
(3/4)	cc. 54-68	Sol M
(2/4)	cc. 69-84	transición tonal
<i>Andante</i>		
(3/8)	cc. 85-169	si m
<i>Allegretto animado</i>		
(3/8)	cc. 170-197	Sol M
(3/8)	cc. 198-284	Si M

Se trata de un número que proporciona espacio para un lucimiento vocal de la solista femenina, que bajo la apariencia de "casticismo", enlaza con la tradición de la ópera belcantista, y valora, por encima de todo, el trabajo vocal. La cantante española añora su patria y su Guadalquivir, y canta a toda la compañía una canción de su tierra<sup>141</sup>. Se trata de otro número con estructura seccional, en el que se mezclan secciones con poco interés melódico en las que Sofía dialoga con el resto de los personajes,

<sup>141</sup> Es el mismo ejemplo sucede años después en la zarzuela de Fernández Caballero, *El Dúo de la Africana*, en el que la presentación de la tiple se hace con una canción andaluza, en la que también recuerda su niñez desgraciada a orillas del Guadalquivir.



con otras en las que el lucimiento vocal es lo único que importa. Tras ocho compases de introducción, comienza Sofía a anunciar su canción:

*¡Alto aquí, los caballeros!  
¡haced corro y escuchad!  
hoy al son de los panderos  
la gitana va a cantar.*

Destaca una zona en la que la protagonista utiliza la ambigüedad tonal (mayor/menor), para dar carácter español a su canto, mediante la asociación de floreos superiores e inferiores a distancia de semitono. En el compás 28 comienza la *Canción de la Gitana*, que en contra de lo que pudiéramos esperar se encuentra en modo mayor (Sol). Es interesante el acompañamiento de la cuerda (que es la única parte de la orquesta que sostiene el canto de la gitana). Sofía canta:

*Yo soy gitanilla,  
nacida en Sevilla  
que bailo, que canto  
con mucho primor.  
Mas ¡ay!, aunque ría  
con loca alegría  
destroza mi pecho  
la flecha de amor.*

Gaztambide utiliza una música muy española, pero no se trata de caer de nuevo en el uso de los andalucismos de obras anteriores (zarzuelas andaluzas de principios de siglo). Es una canción andaluza con aire de seguidilla bolera (que incluso presenta un parecido melódico con el famoso Bolero que escribirá Barbieri en *Los diamantes de la corona* años después -*Niñas que a vender flores*-), que sirve para caracterizar a la garbosa cantante. Tras esta sección, volvemos a repetir el material inicial, con el que se atraía la atención de los caballeros, y Sofía canta los versos siguientes:

*Perdonad los caballeros  
que os importa mi pesar,*

*hoy al son de los panderos  
la gitana va a cantar.*

Tras este fragmento, aparecen ya las voces de Marietta y Astuccio que opinan sobre el arte de la muchacha, utilizando ahora un compás de 2/4 (no son españoles y no les corresponde un aire ternario). En el compás 85 reaparece la española con un segundo tema: de nuevo volvemos a 3/8 y ahora sí nos encontramos con una tonalidad menor (si). El tema es lírico y está cargado de melancolía, ya que ella recuerda su Guadalquivir y "no puede reír sin él". Los tresillos, forma rítmicas características de la música española, están también presentes, y de nuevo es la cuerda la que acompaña al canto:

*Ausente de tu orilla,  
Guadalquivir,  
la pobre gitanilla  
quiere reír;  
y pide a sus tonadas  
aquella sal  
que allá en tus enramadas  
no tuvo igual.  
Mas sale envuelta en llanto,  
voz de dolor,  
y ya sólo es su canto, con jay!,  
un jay! de amor.*

Tras la exposición de este tema, para el que el poeta ha escogido la versificación de seguidilla, pero continuada, sin los tresillos encadenados que le caracterizan y que interrumpen el ritmo de versos de 7 y 5 sílabas al situar dos versos pentasílabos seguidos, Sofía repite la primera frase muy ornamentada, con semicorcheas con puntillos, tresillos agudos (a los que la cantante llega por medio de un intervalo disjunto)<sup>142</sup>, etc., constituyendo un pasaje de gran dificultad vocal.

---

<sup>142</sup> Este tipo de ornamentos eran propios de la música española, y aparecen también en el lenguaje vocal de las canciones de Gomis (*Si la mar fuera de tinta, Currillo marinero, Un navío, dos navíos...*), Carnicer (*El poder de las mujeres, La Caramba, El Nuevo*

A partir de aquí, el cambio de ambiente es radical: volvemos al modo mayor (Sol), y la música recupera la claridad y brillantez de una sevillana:

*Basta de lágrimas,  
alza salero  
suene el pandero  
¡Viva Sevilla!  
la gitanilla sale a bailar*

Una larga vocalización de gran dificultad, que es rematada por una cascada descendente a modo de cadencia, acompaña a esta sección. La orquesta apoya el vocalizo con la duplicación de la línea melódica en la flauta, que seguro ampliaría la riqueza de armónicos de la voz. Tras un breve pasaje instrumental en el que la cuerda realiza una pequeña variación del motivo presentado por la voz, y una aceleración del tempo (*más vivo*), de nuevo la cascada descendente como si de una cadencia se tratara, y el motivo del vocalizo, que ahora está acompañado de las voces de Marietta y Astuccio, felicitando a la soprano por su intervención (*Brava, bravísima...*), y creando el terceto con el que termina el número. Durante todo esta sección la flauta acompaña a la soprano en su "eterno" vocalizo.

Los dos números siguientes han aparecido, como ya hemos señalado, en otro legajo aparte del anterior. El número 4, tal y como señala Cotarelo, es un dúo cantado por Sofía y Enrique, los dos españoles de la compañía, que se alían para defenderse de los italianos. La estructura musical del número es la siguiente:

<b>Nº4. Dúo de Sofía y Enrique (<i>Esperanzas halagüeñas</i>)</b>
---

---

*Serení...*), y otras canciones españolas que aparecen en las colecciones decimonónicas para voz, piano y guitarra; probablemente todos estos modelos estaban en la mente de Gaztambide al escribir este número.

<i>Allegro</i>		
(4/4)	cc. 1-15	La M
<i>Molto assai</i>		
(3/4)	cc. 16-31	La M
<i>Meno</i>		
(3/4)	cc. 32-52	transición
<i>Primo tempo</i>		
(3/4)	cc. 53-81	La M
<i>Andante</i>		
(4/4)	cc. 82-120	La M
(3/4)	cc. 121-129	transición
<i>Allegro no mucho</i>		
(2/4)	cc. 130-169	Do M
<i>Vivo</i>		
(2/4)	cc. 170-181	Do M
<i>Allegro no mucho</i>		
(2/4)	cc. 182-220	Do M
<i>Mosso</i>		
(2/4)	cc. 221-237	Do M

El número presenta una orquestación igual de amplia que la de los números anteriores (Flautín, flauta, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, cornetines, trombones, triángulo, y cuerda completa). El dúo se inicia con una introducción de 15 compases, en los cuales los amantes se encuentran en escena y sitúan tonalmente la acción; la relación de esta parte de recitativos y el tipo de recitado en castellano que utiliza Barbieri en *Jugar con fuego* se hace ahora evidente, pudiéndose encontrar secciones incluso repetidas en ambas obras. A partir del compás 16, comienza la parte cantáble del dúo, situándose en un claro La M:

Enrique  
*Cruda enemiga suerte,*  
*vibra tu dardo rudo*

*este amoroso nudo  
que lograron romper.*

Sofía

*Luce benigna estrella,  
huye la suerte impía,  
este dichoso día  
doble me da el placer.*

Se trata de una melodía sencilla, y de corte cuadrado, que sitúa escénicamente a la pareja que se acaba de encontrar. El acompañamiento pertenece a la cuerda, y la armonía utilizada es muy simple, empleando continuamente los acordes de tónica y dominante, excepto para cerrar la tercera frase musical de cada intervención, para lo que se escoge una pequeña transición tonal al sexto grado menor (fa), partiendo del acorde de la dominante (mi). Finalizada esta parte del dúo, volvemos al diálogo, que se agiliza con un pasaje de ambigüedad tonal (parece que nos trasladamos a un falso Fa Mayor):

Sofía

*¡Tú en Florencia, Enrique amado!*

Enrique

*¡Tú en Florencia, mi Sofía!*

Sofía

*¿Qué aventura te ha guiado?*

Enrique

*¿qué fortuna aquí te guía?*

Sofía

*Yo contártelo quisiera,  
mas el júbilo me altera.*

Enrique

*Yo mi historia te contara,  
si el placer no me embargara.*

Sofía y Enrique

*que aun mirándote en mis brazos  
duda el alma lo que ve.*

La ambigüedad se pone de manifiesto por medio de la sucesión interrumpida durante el periodo de diálogo entre los protagonistas vocales de la obra, de acordes de la menor y séptima de dominante de Fa mayor, sin producirse ningún desenlace armónico revelador. Este diálogo, puesto en música a modo de *parlato*, en una clara transición tonal que se dirige de nuevo a La Mayor, permite hacer evidente la tensión escénica del momento de encuentro de los amantes, que todavía no se había producido dramáticamente. Tras esto, repiten los amantes en unísono el pasaje inicial que cantaba cada uno separadamente, ahora con un texto nuevo (*Luce benigna estrella...*), que supone la explosión musical que responde como consecuencia del júbilo tras el encuentro; todo el pasaje repite la melodía de la sección alternada inicial, ahora con la orquesta actuando como soporte armónico de los cantantes. Tras esta sección, regresamos en el compás 74 a una parte dialogada, en la que de nuevo aparecen las preguntas del motivo de la estancia en Florencia, y tras las interrogaciones insistentes, Gaztambide elige ahora un pasaje de nuevo más lírico en un brillante La M (c. 81), con cierto carácter marcial (debido al uso de arpeggios del acorde de tónica), en el que ambos cantan:

Sofía

*Mas aquí, sin duda alguna,  
me sonríe la fortuna  
si en tu pecho, Enrique mío,  
vive siempre el mismo amor*

Enrique

*Yo encontrar aquí, imagino,  
dulce fin a mi destino,  
si la ausencia no ha apagado  
de tu pecho el vivo amor.*

Este nuevo dúo de los protagonistas adquiere un carácter masculino, por la fuerza rítmica, casi marcial, al cambiar a un compás de 4/4, y toda la orquesta se encarga de apoyar a los solistas, desempeñando una importante función rítmica la cuerda. Esta sección termina con una pequeña cadencia que da paso a otros compases de transición, de nuevo en diálogo, que nos conducirán a la parte final de la obra.

Sofía

*¿dudarás de mi firmeza?*

Enrique

*¿Dudarás de mi pasión?*

Sofía

*Corazón, por mí responde.*

Enrique

*Tú responde corazón.*

Una vez terminada esta parte dialogante, entramos en una sección más ágil (*allegro no mucho*), que se relaciona con la idea de aceleración que implica la *cabaletta*, ya que además es el segundo gran grupo temático del número (el primero era el inicial, que se repite a partir del compás 81 con el nuevo texto *Luce benigna estrella...*).

Sofía

*Responde taimado*

*y di sin mentir,*

*por qué palpitabas*

*ausente de mí.*

Enrique

*Con hondos latidos*

*le ves repetir*

*por ti palpitaba,*

*y sólo por ti.*

Esta parte inicial del dúo final cambia radicalmente de carácter rítmico, indicando la agilización a la que se ha de someter el tempo con un cambio de compás a 2/4. En esta primera parte expone cada uno independientemente el material musical que se utilizará en esta sección, y a partir del compás 170 comienzan a cantar juntos:

*Nunca la ausencia*

*nos vuelve a afligir*

*vertiendo en el alma*

*veneno sutil.*

*Yo juro, bien mío,*

*contigo partir.*  
*¡Oh, adversa fortuna!*  
*¡Oh, suerte feliz!*

Toda la orquesta acompaña a los solistas, si que ningún instrumento predomine, si exceptuamos a los violines que acompañan melódicamente a los solistas. Tras esta explosión de amor, unos compases orquestales llenos de semicorcheas en la cuerda aguda (Violines I y II), aumentan la tensión rítmica, y permiten la repetición de la sección para concluir el número, con una aceleración mayor todavía (*Mosso*), que alcanza un sol agudo sobre el final del *tutti* orquestal. En resumen, un número demasiado largo, en el que sin embargo Gaztambide ha conseguido producir sensación de coherencia mediante el buen manejo de las tonalidades, y la combinación de partes dialogadas y partes cantábiles.

El número final (nº 5), es un concertante magistral, en el que participan casi todos los personajes de la obra (Sofía, Enrique, Astuccio, el Gran Duque y el coro). Su estructura musical es la siguiente:

<b>Nº5. Final (Se acerca ya la hora...)</b>		
<i>Allegro moderato</i>		
(3/4)	cc. 1-44	La M
<i>Allegro moderato</i>		
(3/4)	cc. 45-129	Mi M
<i>[Marcial]</i>		
(2/4)	cc. 130-161	Mi M
<i>Recitado</i>		
(4/4)	cc. 162-169	transición
<i>Moderato</i>		
(4/4)	cc. 170-205	Mi M
<i>Moderato</i>		
(2/4)	cc. 205-213	Mi M
(3/4)	cc. 214-228	Sol M
<i>Vivo</i>		



(3/8)	cc. 229-304	transición
(3/8)	cc. 305-350	do m
<i>Allegro moderato</i>		
(2/4)	cc. 351-411	Sol M
(4/4)	cc. 412-432	Sol M
<i>Allegro con brío</i>		
(3/4)	cc. 433-468	Do M
<i>Más vivo</i>		
(3/4)	cc. 469-528	Do M

Se trata de uno de los mejores concertantes que ha presentado el género hasta este momento. Comienza con un brillante pasaje orquestal en La M (con arpeggios sobre tónica en toda la orquesta) al que responde el coro (tiples primeras y segundas, tenores primeros y segundos, y bajos), anunciando que la fiesta en el palacio del Gran Duque va a comenzar. El ritmo elegido por Gaztambide recuerda al vals, intentando así situarnos en un contexto de fiesta cortesana. Resulta muy interesante el trabajo que lleva a cabo Gaztambide para combinar a los solistas y a la orquesta, ya que sin restar protagonismo al mero recitado coral, la cuerda orquestal desempeña un papel melódicamente independiente, con motivos en semicorcheas punteadas que agilizan la sección coral. Tras esta sección inicial, Astuccio abre la escena con un recitado: *¡Alto, señores, que voy a hablar!, ¡ójiganme todos los que aquí están!*, y cambiando de compás (2/4), comienza a anunciar el debut de la prima donna española, a la que los italianos han decidido tender una trampa:

Astuccio

*La prima Donna que va a cantar  
tiene muy poca seguridad,  
la pobrecita va a debutar  
y sin remedio se turbará.  
A lo que cante no hay que mirar  
habrá un embrollo de Satanás,  
para que luzca su habilidad*

*yo la batuta voy a empuñar.  
Toda la orquesta sin vacilar  
de mi batuta siga el compás.*

La melodía con la que Astuccio pronuncia estas palabras es simple y muy ligera, propia de opereta y de un personaje bufo como Astuccio. El coro repite algunas palabras de Astuccio, anunciando también el debut de la española. Astuccio anuncia la llegada del Gran Duque, de nuevo en un *parlato*, casi recitado, y el coro de cortesanos le da la bienvenida con una brillante melodía de carácter marcial:

*Honor al Gran Leopoldo  
de Italia admiración,  
del pueblo de las artes  
augusto protector.*

El Gran Duque aparece en escena e inicia un recitado<sup>143</sup>, indicando a Astuccio que conduzca a los cómicos a su presencia y que comience ya el espectáculo. Sofía y Enrique se percatan de la presencia del Príncipe y tranquilizan así sus temores de una infamia por parte de Astuccio, y cantan acompañados por el Coro un hermoso fragmento concertante. Sofía comienza a cantar la *Canción de la Gitanilla*, que ya había cantado anteriormente (nº 3 de la obra)<sup>144</sup> acompañada por motivos en tresillos en la cuerda, y el Duque y el coro comienzan a impresionarse por la belleza de su voz. Sin embargo, el pillo Astuccio dirige la orquesta para estropear la canción de Sofía, que replica en recitado: *¡Maestro, maestro... la orquesta se baja!* Pero la función debe continuar, y Sofía sigue con su canción. De nuevo las quejas: *¡la orquesta se sube!*, y la respuesta ridícula del italiano: *¡pues súbase usted!*. El plan de Astuccio continúa:

Duque:  
*El miedo le hace turbar.*  
Astuccio  
*Bien por la orquesta,*

---

<sup>143</sup> Esta vez el propio autor, o copista lo indican en la partitura con la palabra *Recitado*.

<sup>144</sup> Elemento de coherencia utilizado por el autor.

*jojo al compás!*

Sofía

*Cunde en mis venas  
hielo mortal.*

Enrique

*¡Ah!, ya comprendo  
cuál es tu plan.*

Duque

*Trate usted de serenarse  
¿por qué tanta turbación?*

Sofía

*¡Ah, señor!*

Duque

*Prosiga usted:  
es muy bella la canción.*

Sofía continúa su canto con la segunda parte de la *Canción de la gitanilla*. El "ruido infernal" de aquella orquesta comienza a hacerse insoportable (la canción andaluza, que en la segunda parte se traslada a sol menor, es acompañada por arpegios ascendentes de la orquesta sobre el acorde de séptima de dominante de sol menor), y el coro, ahora en la tonalidad mayor (Sol) y agilizado por un cambio de compás a 2/4, y acompañado por la misma melodía en los clarinetes y las trompas<sup>145</sup>, comenta:

*¡Qué diabólico enredo se armó!,  
cada cual por su lado se va.  
¡Pronto, pronto, salgamos de aquí!  
¡quién aguanta este ruido infernal!*

A estas exclamaciones del coro se une el canto de Astuccio, celebrando su victoria:

*¡Bravo! el campo ha quedado por mí  
derrotado el contrario se va,*

---

<sup>145</sup> Este uso tímbrico de viento metal para acompañar una melodía del coro, dotaría a la sección de un carácter satírico y humorístico.

*¡Viva, viva mi ejército fiel!,  
¡Viva Astuccio, su gran general!.*

Astuccio se une al coro, y a éstos se unen también Sofía, lamentándose de su mala suerte y Enrique, que jura que el villano Astuccio se lo pagará. El concertante se amplía, y cada vez resulta más brillante; la orquestación elegida contribuye a aumentar la brillantez del número: durante el periodo concertante, los violines primeros acompañan a la soprano, y el resto de la cuerda y el viento realizan acordes que sostienen el conjunto sin enturbiar la líneas melódicas.

Cuando todo parece perdido para la cantante (que sólo aspira a *expirar en los brazos en Enrique*), Enrique interviene con un largo recitativo:

Enrique

*¡Aguardad, señor!  
vuestra justicia me atrevo a reclamar;  
en daño de esa joven  
existe un negro plan  
Su autor está presente,  
le puedo señalar:  
¡miradle!:*

Coro

*¡Astuccio!*

Enrique

*Tenéos, ¡por piedad!  
¡oídlas un sólo instante!  
su genio aún va a brillar.....  
Su alteza te manda volver a contar.  
¡Infame intrigante, apártate al'á!  
¡conmigo la orquesta!,  
¡seguidme el compás!*

Enrique se pone a dirigir la orquesta y Sofía inicia el segundo intento delante de la corte, esta vez con una melodía de corte italiano, y con aire de cabaletta. Volvemos al *Allegro con brío*, y a un brillante y diáfano Do Mayor, con el que la tiple puede demostrar sus facultades en escena:

*Negra tormenta amenazaba  
hórrido trueno me turbó,  
mas de repente lumbre pura  
en el oriente apareció.  
Dulces aromas vierte la flor...*

Una sección de gran dificultad vocal, con trinos, cascadas de semicorcheas descendentes, agudos tenidos, tresillos con notas alteradas, todas las posibles dificultades (afinación, agilidades, notas tenidas, etc.) se juntan en este pasaje en el que la tiple demuestra sus cualidades no sólo al Palacio del Gran Duque, sino ante el público madrileño que cada noche acudía al teatro. La voz exigida no debe tener una gran extensión vocal (la nota más aguda es el La al final de la *cabaletta*), pero sí gran flexibilidad. La orquestación sigue también el modelo italiano, ya que los violines primeros doblan la línea melódica de la soprano, y el resto de la orquesta apoya armónicamente con acordes tenidos, creando el clima armónico adecuado para la intervención de la solista.

El Duque se congratula por el éxito de la cantante: *¡Oh cuál me gozo en su victoria!, ¡Qué agilidad, qué afinación!...* y el número termina con un concertante en el que intervienen Sofía, Enrique, el Gran Duque y el coro de cortesanos, dentro del cual la soprano repite de nuevo su *cabaletta*, y se cierra la obra con un inmenso pasaje cadencial sobre el concertante, desarrollado con un *tutti* orquestal.

Es muy interesante observar cómo ha evolucionado la concepción de número: no se trata de una forma musical cerrada, sino de algo abierto, que avanza en la acción dramática, y que incluye recitados, coros, arias, *parlotos*, etc. Aún Barbieri en *Jugar con fuego* no había conseguido tal perfección en sus números musicales. La valoración de *El estreno de una artista* es importante para el desarrollo posterior del género, ya que a pesar de que en su forma global enlace con las obras de los años iniciales del siglo, su concepción dramática es totalmente diferente y mucho más compleja. En esta obra, Gaztambide consigue, dentro de la línea de desarrollo en un acto que hemos definido como "hispanica", aliar las formas cerradas autóctonas (pensemos en la *Canción de la Gitanilla*, nº 3, número con el que sin duda el público identificaba el claro lenguaje

español), con formas abiertas, más cercanas del último Verdi, que del Rossini o Donizetti que tanto "merodeaban" por nuestras tablas.

#### **4. ESTRENOS DE LA TEMPORADA 1851-52**

(DEL 14-IX-1851 AL 5-VII-1852)

##### **1. *¡¡¡Tribulaciones!!!***

Zarzuela en dos actos, original de Tomás Rodríguez Rubí. [Madrid, Imp. a cargo de C. González, 1851]

[La acción en Madrid. En 185...]

[T/226]

[Ti/260, v. 15]

[T/23.899]

Puesta en música por Joaquín Gaztambide.

Estrenada el 14 de septiembre de 1851 en el T. del Circo.

##### **2. *Jugar con fuego***

Zarzuela en tres actos, original de Ventura de la Vega. [Madrid, Est. tip. de don F. de P. Mellado, 1851]

[La acción en Madrid, en el reinado de Felipe V]

[T/1.069]

Puesta en música por F. A. Barbieri .

Estrenada el 6 de octubre de 1851 en el T. del Circo.

##### **3. *El confitero de Madrid.***

Zarzuela en dos actos, original de Luis Olona.

Puesta en música por Rafael Hernando e Incenga (hijo).

Estrenada el 7 de noviembre de 1852 en el T. del Circo.

##### **4. *El castillo encantado***

Zarzuela en tres actos, original de Emilio Bravo.

Puesta en música por C. Oudrid y J. Incenga.

Estrenada el 17 de diciembre de 1852 en el T. del Circo.

##### **5. *Mateo y Matea***

Zarzuela en un acto y en verso, original de Rafael Máiquez. [Madrid, Imp. que fue de operarios, a cargo de D. F. R. del Castillo, 1852]

[T/ 23.898]

[Ti/27, v. 3]

Puesta en música por C. Oudrid.

Estrenada el 12 de febrero de 1852 en el T. del Circo.

**6. *El sueño de una noche de verano.***

Opera cómica en tres actos, original en francés por Rosier y de Leuven, libremente traducida al castellano por Patricio de la Escosura. [Madrid, Imp. de la Sociedad Tipográfico-Editorial, 1852]

[La acción pasa en Londres en el siglo XVI]

[T/23.890]

Puesta en música por J. Gaztambide.

Estrenada el 21 de febrero de 1852 en el T. del Circo.

**7. *El novio pasado por agua***

Zarzuela de figurón en tres actos, original de Manuel Bretón de los Herreros. [Madrid, Círculo Literario y Comercial, 1852]

[La acción se supone en una casa de campo en las inmediaciones de Jijona, en el último tercio del siglo XVIII]

[T/2.408]

[T/23.267]

Puesta en música por Rafael Hernando.

Estrenada el 20 de marzo de 1852 en el T. del Circo.

**8. *Buenas noches, Sr. D. Simón***

Zarzuela en un acto, traducida y arreglada en castellano por Luis Olona. [Madrid, Imp. a cargo de C. González, 1852]

[La escena en Cádiz]

[T/7.692]

[T/23.901]

Puesta en música por C. Oudrid.

Estrenada el 16 de abril de 1852 en el T. del Circo.

**9. *La Hechicera***

Zarzuela en tres actos y en verso, original de Tomás Rodríguez Rubí. [Madrid, Círculo Literario y comercial, 1852]

[T/9.446]

[Ti/260, v. 20]

[T/23.894]

Puesta en música por F. A. Barbieri.

Estrenada el 24 de abril de 1852 en el T. del Circo.

**10. *De este mundo al otro.***

Zarzuela en dos actos, original de Luis Olona. [Madrid, Imp. a cargo de C. González, 1852]

[La acción en el primer acto en Madrid. El segundo en Estados Unidos]

[T/2.975]

[T/260, nº 9]

[T/23.269]¶

Puesta en música por C. Oudrid.

Estrenada el 13 de mayo de 1852 en el T. del Circo.

**11. *El estreno de una artista***

Zarzuela en un acto, original de Ventura de la Vega. [Madrid, Est. tip. de don F. de P. Mellado, 1852]

[La acción en Florencia]

[T/23.900]

Puesta en música por J. Gaztambide.

Estrenada el 5 de junio de 1852 en el T. del Circo.

**12. *¡Diez mil duros!***

Pieza lírico-dramática en un acto, original de Mariano Pina.

[Madrid, Imp. de C. González, 1852]

[La acción se supone en Madrid, año de 185...]

[T/8.232]

[T/23.902]

[Ti/260, nº 5]

Puesta en música por Arche.

Estrenada el 5 de junio de 1852 en el T. del Circo.



**13. *El Manzanares***

Entremés lírico en un acto, original de Mariano Pina.

Puesto en música por F. A. Barbieri.

Estrenada el 19 de junio de 1852 en el T. del Circo.

**14. *Maruja***

Zarzuela en un acto, original de Luis Olona.

Estrenada en la primavera de 1852 en el T. del Circo.

**15. *Al fin casé a mi hija***

Zarzuela en un acto, original de Luis Olona.

Estrenada en la primavera de 1852 en el T. del Circo.

## CAPITULO 10

# EL AÑO TEATRAL 1852-53

### 1. EL DESARROLLO DE LA TEMPORADA

Durante el verano los directores del Circo se dedicaron a organizar la compañía teatral que desempeñaría los trabajos de la temporada siguiente. La compañía quedó establecida del modo siguiente:

#### Tiples y contraltos

Luisa Santamaría<sup>1</sup>

Angela Moreno<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Luisa Santamaría era hija de la famosa cantante Benita Moreno, una de las primeras cantantes trascendentales en cuanto a llegada del repertorio rossiniano a Madrid se refiere, tal y como comentamos en el capítulo 3. Después de las primeras y más esenciales lecciones que le dio su madre, ingresó interna en un colegio de París, donde completó su educación musical, y hacia 1848 vino a España, dispuesta a seguir la carrera de su hermana (Angela Moreno), pues aún tenía mejor voz que ella. Por aquellos días, y contratada de parte secundaria en compañías de ópera italiana, visitó varias provincias de España, y hallándose a fines de 1849, o principios del siguiente en la ciudad de Santiago de Compostela, acertó a verla un joven abogado de aquella ciudad, Juan Losada Astray, y después de seguirla a Madrid, se casaron en Madrid el 7 de noviembre de 1850. Luisa no abandonó el teatro más que un corto tiempo, porque en octubre del siguiente año la hallamos ajustada como cantante comprimaria en el T. Real. Convencida de su imposibilidad de ascender ante la llegada al Real coliseo de las cantantes italianas, abandonó la ópera para dedicarse a la zarzuela desde 1852, temporada en que la encontramos escriturada en el Teatro del Circo sustituyendo a Adelaida Latorre, que no resiste compartir el puesto de *primera dama de cantado* con la Santamaría, y abandona la compañía. (La existencia de dos sopranos era una necesidad impuesta por el propio desarrollo del género).

<sup>2</sup> Angela Moreno de Farro era también hija natural de la famosa cantante Benita Moreno. Estudió música en Italia, durante algunas temporadas que pasó allí su madre antes de

Ramona García  
Eladia Aparicio<sup>3</sup>  
Josefa Rizo  
Joaquina Aita  
Emilia Moscoso

Característica  
María Soriano<sup>4</sup>  
María Bardán<sup>5</sup>

Tenores  
José González

---

retirarse definitivamente a Madrid. En 1842 leemos en un periódico de Madrid: "saldrá Angela Farro por primera vez, hija de Benita Moreno. Ha sido alumna del Conservatorio de Bolonia, y viene, terminada su carrera, a seguir en España la de teatro. Cantará la cavatina de tiple de la ópera *El Tasso*, y la polaca de *I Puritani*". Esta es la primera vez que aparece con el apellido de Farro, debido a que había contraído matrimonio con José Farro, empresario de ópera. En la compañía de ópera formada en 1843-44 para Valencia, Granada y Málaga, en que iban de primeras tiples Antonio Campos y la italiana Felicitá Roca, era «altra prima donna Angela Moreno de Farro». Y al año siguiente, en septiembre, en la gran compañía de ópera que para el Teatro del Circo formó el opulento empresario José de Salamanca, hallamos su nombre, después de las célebres cantantes italianas: Isabel Ober-Rossi y Rosalía Gariboldi. En esta temporada cantó *Roberto de Evreux*, *Las treguas de Tolemaida*, *Los Puritanos*, *Los Lombardos* y *Nabuco*.

En los años siguientes anduvo por teatros de provincias y el 12 de abril de 1848 se anuncia en los periódicos de la capital su regreso a la corte. Las compañías ya estaban ajustadas con lo que tiene que conformarse con las compañías contratadas para cantar en los teatros de los Sitios. A partir de la temporada 1852-53 se la contrata en la compañía del Circo para cantar zarzuela.

<sup>3</sup> Era una joven alumna del Conservatorio que en 1850 había obtenido el Primer premio de canto.

<sup>4</sup> La Soriano había participado en óperas en provincias e incluso en Madrid. Trabajó aún muchas temporadas, estrenando más de 35 zarzuelas, y sin haber perdido la voz cantó hasta el mismo año de su muerte, que fue repentina el 17 de febrero de 1865.

<sup>5</sup> En esta temporada ya estaba vieja y no tenía voz, pero quedó para ciertos papeles.

Ricardo Sánchez Allú<sup>6</sup>

Tenor cómico

Vicente Caltañazor

Barítonos

Francisco Salas

Juan Antonio Carceller

Nemesio Pavón<sup>7</sup>

Bajos

Francisco Calvet

Enrique López

Continúan de Director de orquesta Gaztambide y de Director de Coros Barbieri.

Barbieri comenta como el viernes 1 de octubre de 1852 volvió la Empresa a abrir el Circo con la zarzuela *Jugar con fuego*, zarzuela con la que se obtenían siempre pingües beneficios, y esta obra se mantuvo en cartel unos diez días: "en el cartel de apertura se anunciaban las zarzuelas siguientes, de las cuales como se verá algunas no llegaron a concluirse y por tanto no se representaron:

Originales en tres actos

*La espada de Bernardo*

*La hija de la Zarzuela*

*Los Estudiantes*

*Don Agustín Moreto*

Traducidas y arregladas

*El Valle de Andorra* (tres actos)

---

<sup>6</sup> Era hermano del compositor, y acababa de casarse con Ramona García, que había sido premio de canto del Conservatorio en 1850 y en la temporada anterior había participado en numerosos estrenos de zarzuela.

<sup>7</sup> Ascendió de corista a parte secundaria.

*El secreto de la Reina* (tres actos)  
*La encantadora* (tres actos)  
*La cola del diablo* (dos actos)  
*La flor del Zurguen* (un Acto)  
*Por las ventanas* (un Acto)  
*Perico Alegría* (un Acto)"<sup>8</sup>.

A la vista de la siguiente lista de títulos, no necesitamos comentar la relación existente entre el número de obras originales, y el de traducciones, tema que ya hemos tratado anteriormente<sup>9</sup>, cuando comentábamos la tendencia del romanticismo teatral español hacia el país vecino en materia de argumentos teatrales, sin embargo, es curioso pensar que la frase que Larra pronunciaba en los años treinta, "lloremos, pues, y traduzcamos", pueda seguir aplicándose en la temporada 1852-1853.

El miércoles 13 de octubre de 1852 se llevó a cabo en el Circo el primer estreno de la temporada, la zarzuela: *El secreto de la Reina*. El asunto<sup>10</sup> de esta zarzuela en tres actos, procede de una pieza francesa de Rosier y Leuven, que ha arreglado para la escena española Luis Olona. La música del primer acto es de Gaztambide y gustó mucho especialmente el dúo de "Calladito, calladito" que se tuvo que repetir. Las dos piezas primeras del Acto 2º eran de Hernando y el resto de la música de Inzenga. "Las piezas de Hernando no gustaban a nadie y se trató de que otro las

---

<sup>8</sup> Barbieri, F. A. Mss. 14.077, *Legado Barbieri*. Biblioteca Nacional de Madrid (Documentario).

<sup>9</sup> En el Capítulo 3 hay un epígrafe en el que comentamos el tema de las traducciones; e incluso comentamos algunos artículos que aparecen en las fuentes.

<sup>10</sup> Gabriel, el supuesto hijo de la reina Ana de Austria, y Estela, aldeanos, cerca de Fontenbleau, viven felices y van a casarse cuando la Condesa, enviada de la Reina que quiere ver a su hijo, procura que se suspenda la boda, haciendo que por una falsa orden se ponga fuego a la granja único bien que posee la joven. La Condesa de lo lleva a la Corte; la Reina le ve y le abraza, pero el Cardenal Mazzarino, que lo sabe, manda llevar a Gabriel a la Isla de Santa Margarita, y luego para mayor seguridad, trata de conducirlo a la Bastilla. Pero el encargado de esta cruel orden averigua que Estela era hija suya, y deseando su felicidad, prepara la fuga de Gabriel que se despoja de su máscara y huye con Estela.

pusiera en música, sobre lo cual hubo disgustos con Hernando, pero aunque yo llegué a componer un borrador de la introducción, subsistieron las piezas de Hernando porque viendo yo el giro que tomaba el asunto, no quise meter mi hoz en esta mies. Entre la música de Inzenga había cosas buenas pero pasaron desapercibidas del público y la obra en conjunto tuvo un éxito mediano"<sup>11</sup>. Cotarelo ofrece la misma valoración de la obra, quizás dejándose llevar por la propia valoración de Barbieri, ya que utilizó sus papeles para la confección de su libro; comenta que "la música de esta zarzuela es buena, la del primer acto, que pertenece a Gaztambide, de la cual se hacía repetir el dúo de al Soriano y Caltañazor; la del acto segundo, de Hernando, muy mediana, y algo mejor la del tercero que era la de Inzenga"<sup>12</sup>.

El reparto de la obra fue el siguiente:

*El Barón: Caltañazor*

*Gabriel: Allú*

*El Caballero de Rosard: Calvet*

*Estela: Angela Moreno*

*La Condesa: María Soriano*

*Mr. de Saint Mars: Luis Rivera*

y la forma dramática de esta zarzuela en tres actos es la siguiente:

## ACTO I

1º. Coro de aldeanos

2º. Escena y Dúo de tiple y tenor (Angela Moreno y Allú)

3º. Cuarteto (Moreno, Soriano, Caltañazor y Allú)

4º. Plegaria de tiple

5º. Dúo de la Soriano y Caltañazor

6º. Coro y concertante final

## ACTO II

---

<sup>11</sup> Barbieri, Mss. 14.077. *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Documentario).

<sup>12</sup> Cotarelo, *La Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Madrid, Tip. de Archivos, 1934, p. 376

- 7º. Coro de caballeros con el Barón (Caltañazor)
- 8º. Diálogo musical del Barón y la condesa (Mª Soriano)
- 9º. Dúo de la Moreno y Allú

### ACTO III

- 10º. Plegaria de marineros
- 11º. Dúo de Calvet y Caltañazor
- 12º. La canción del tenor Allú.

Podemos observar como aquí aplican los autores el plan estructural de *Jugar con fuego* (1851), que también cuenta con doce números de música, aunque en *Jugar con fuego* el primer acto cuenta con cinco números, el segundo con tres y el cuarto con tres también; mientras que ahora tenemos seis en el primer acto, resultando demasiado largo, ya que dobla las proporciones de los restantes, que cuentan con tres números de música cada uno de ellos.

"Las condiciones de los nuevos cantantes se revelaron en la interpretación de la obra. En *La Ilustración* aparece publicado lo siguiente: "Fue muy aplaudida la Moreno, que tiene excelente voz, y sabe dar interés al papel que representa. La señora Soriano es una importante adquisición para la zarzuela. Poseer una característica que cantase era de sumo interés para este teatro, y en adelante sabrán aprovecharse los compositores de tan buena fortuna. El tenor Allú no posee una voz de gran potencia pero se hace oír con agrado, aunque canta con gusto y muy arregladito. Como actor será todavía más útil, pues lo que le falta en el canto lo reúne para la representación"<sup>13</sup>. La obra se mantuvo en cartel once días<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 377.

<sup>14</sup> En *La Revista Musical Española*, publicación periódica sevillana, aparece en el número correspondiente al 15 de noviembre de 1856 una mera referencia a la representación de dicha obra en Sevilla: "*El secreto de la Reina*, es otra linda zarzuela que, gustando, ha pasado sin embargo, sin dejar recuerdos en pos de sí". Nº 2, Año I, 15-XI-1856, p. 3.

Cuando llegó a Madrid Luisa Santamaría se repusieron dos obras *El estreno de una artista* y *Jugar con fuego*. Ya no era necesario componer una obra para cada representación; el repertorio permitía reponer éxitos anteriores que además, eran del agrado del público. Sin embargo, la "voracidad teatral" del público madrileño aumentaba de día en día, y de hecho, es comprobable como el número de estrenos aumentaba cada temporada. Al autor de zarzuela, al igual que al de ópera italiana en este mismo siglo, le interesa más estrenar que tener éxito; "tenía que estar disponible, producir constantemente, hacerse oír del público sin tregua. El pequeño éxito de una obra que durase seis días en cartel era suficiente para mantener este prestigio de autor realmente vivo"<sup>15</sup>.

"El viernes 5 de noviembre de 1852 se estrenó *El Valle de Andorra* y aunque en las primeras noches tuvo un éxito frío, se empezó al cabo de algunos días a crecer tanto, que fue una obra popularísima en Madrid y en toda España, que dio mucho dinero a las empresas teatrales. Es la obra musical que más honra a Gaztambide. Recuerdo que cuando se vio el pobre éxito de las primeras representaciones, todos opinábamos que la obra estaba muerta y solamente Olona (padre) dijo que nos equivocábamos y que daría esta función mucho dinero. Los hechos confirmaron este dicho"<sup>16</sup>.

Luis de Olona<sup>17</sup> había traducido la ópera cómica francesa de J. de Saint-Georges<sup>18</sup>, que con música de Halevy se había estrenado en París en

---

<sup>15</sup> Barce, Ramón. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX". *Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 146.

<sup>16</sup> Barbieri, Mss. 14.077. *Legado Barbieri*. Biblioteca Nacional (Documentario).

<sup>17</sup> Cotarelo habla de él y de Ventura de la Vega como grandes libretistas, pero acusa a ambos de falta de originalidad, "cualidad estimable, que aunque uno y otro a fuerza de talento habían querido disimular, siempre dejaban traslucir el origen extranjero de sus obras", *op. cit.*, p. 30.

<sup>18</sup> Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy de (nacida en París el 7 de noviembre de 1799; muerto en París el 23 de diciembre de 1875). Después de Scribe es el más fructífero de los autores franceses, y un conocido dandy parisiense. Su primera obra literaria fue una novela, pero pronto volvió al teatro y escribió vaudevilles, ballets y libretos. Entre 1829-30 tuvo un corto y ruinoso episodio como director asociado con Ducis de la Ópera



1848 *Le Val D'Andorre*.<sup>19</sup> Sobre este asunto<sup>20</sup>, más complicado que los que nos habíamos encontrado hasta ahora en nuestro teatro lírico, escribe

---

comique. Trabajó también en el Teatro de Variedades, donde llegó a interpretar con el seudónimo de Jules. Fue seis veces elegido presidente de la Sociedad de Autores Dramáticos. Colaboró en los libros de varios ballets como Gisele y en 80 óperas como *La Fille du Régiment*, *Martha* y *La Jolie Fille de Perth*, que todavía permanecen en el repertorio.

<sup>19</sup> *Le Val d'Andorre*, ópera cómica en 3 actos se interpreta de nuevo el 15 de octubre de 1860 en el Teatro lírico de París. En 1860 Réty había tomado las riendas del Teatro Lírico, y habiendo conseguido los derechos de esta conocida ópera cómica, se decide a ponerla en escena, constituyendo uno de sus éxitos como director Walsh en su libro, narra el estreno: " Then came a revival of a new well Known opera comique, *Le Val de Andorre*, by Saint-Georges and Halévy. Réty had been lucky to obtain this work from the Opera Comique. Agreement had been reached with Nestor Roqueplan, who had then resigned from the theatre, and although the present director, Beaumont, wished to rescind it, he felt honour bound to respect an arrangement reached by his predecessor. It would turn out to be the first genuine success among very few that Réty would enjoy. There were several reasons for this. Firstly, the opera had won considerable success when first produced in 1848. Secondly, Battaille, the original performer in the important role of Jacques Sincère, was now a member of the Theatre Lyrique, and furthermore, Réty had made a determined if not entirely succesful effort to improve the standart of his casting. On paper it seemed admirable, for with Battaille there was also M. and Mme. Meillet and Monjauze, all of whom had been induced to return to the Theatre Lyrique.

The *mise en scène* was described as "esplendid", the costumes rich", and chorus and orchestra under Deloffre were unreservedly praised. In passing it may be noted that by now the new "normal diapason" had been introduced at the theatre.

Where the principal artist were concerned, time however had brought change. Mme. Meillet's singing was no longer entirely in favour, while her approach to the role was considered provincial. (She had just returned from an engagement in Marseille). Above all she was sharply critised for wearing a blonde wig. Monjauze seems to have been received more kindly although he had retained his "white and barking" voice and had put on weight, "wich was a compliment to Belgian cuisine." M. Meillet acquitted himself well. "Martin of old could not have done better." Battaille, "not long since the King of this feast, gloriously retained his crown." The revival consequently won "a fresh baptism of succes in its new adopted land ... and the child of Sain-Georges and Halevy was joyfully acclaimed by all the echos of the Boulevard du Temple" Walsh, T. J. *Second*

---

*Empire Opera, The Theatre Lyrique, Paris, 1851-1870.* John Calder Publishers, London, 1981, pp. 70 y ss.

<sup>20</sup> En un lugar del Valle viven Teresa, viuda joven y rica, teniendo en su compañía, como de la familia, a María, doncella huérfana y muy hermosa. En el mismo lugar habita un pastor viejo, Marcelo, que aparece como protector de María, según dice por habérselo encargado la madre; Víctor, un gallardo mancebo sin más oficio que el cazador, y un joven aldeano llamado Colás (el gracioso). La república de Andorra pagaba a España la contribución de unos cuantos soldados. Llega el capitán Alegría a recoger los mozos, entre los cuales se sortea quien ha de ir o quedarse. Colás se libra porque saca bola blanca, pero el cazador Víctor, se desespera porque saca bola negra y tiene que ir y abandonar a su anciana madre, la cual no tiene más recursos que la escopeta de su hijo, el cual se propone desertar. María que ama a Víctor y sabe que si lo prenden lo fusilarán, saca de casa de su ama, quien le había entregado las llaves de su dinero, en que tenía reunidas 3.000 libras, hasta quinientas que el capitán pedía por la rendición de Víctor. Hay que advertir que María esperaba reponer dicha cantidad con otra mayor que Marcelo había dicho que era suya, y ofrece entregarle el mismo día yendo a buscarla a una villa cercana.

Víctor agradecido, se vuelve al lugar para averiguar quien aportó el dinero para redimirle, y María, que desea guardar el secreto de su acción, le dice que fue la prima de Víctor, Luisa, a quien, llevado de su gratitud Víctor ofrece la mano. Marcelo regresa diciendo que el depositario se había fugado con el dinero, y Teresa advierte de pronto la falta de las libras. Aunque sospecha de María no se atreve a acusarla, hasta que el capitán Alegría, le dice que quien le dio el dinero en nombre de Víctor fue aquella muchacha. Teresa, que arrojaba cierto proyecto matrimonial con el cazador, en un arrebato de celos expulsa de su casa a la huérfana.

Entre tanto, Víctor estaba muy confuso porque su novia y prima Luisa le había revelado no haber sido ella la que había entregado el dinero al capitán español. Y por más que ésta y el anciano pastor defienden la inocencia de María, esta va a ser juzgada por el consejo del Valle. Víctor que amaba a María y deseaba auxiliarla, oye lo que la joven le confiesa a su protector Marcelo, que la había recogido al ser expulsada de la aldea, haber sido ella quien ha quitado el dinero a Teresa para redimir a Víctor por el amor que le tenía. Entonces Marcelo, que creía poder sostener con verdad la inocencia de María, al ver que no había otro medio de salvarla, aunque había ofrecido guardar el secreto de la madre de Teresa, le declara a ésta que María es su hermana natural, pues su madre la había procreado después de viuda fuera del Valle. Teresa, recordando las enérgicas recomendaciones de su madre en favor de María, reconoce que es hermana suya, y se

Olona una zarzuela en tres actos, para la que Gaztambide compone una música superior a la que hasta entonces había escrito, según valora la obra Cotarelo. La obra cuenta con la siguiente forma dramática:

### ACTO I

- 1º. Introducción (Caltañazor) y Coro de aldeanos
- 2º. Romanza cantada por Calvet
- 3º. Cuarteto cantado por Soriano, Rizo, Caltañazor y Calvet.
- 4º. Romanza cantada por la Moreno
- 5º. Cavatina de González y Coro
- 6º. Aria del capitán Alegría (Salas) y Coro.
- 7º. Concertante (Moreno, Salas, González, Caltañazor y coro)
- 8º. Final

### ACTO II

- 9º. Introducción cantada por Rizo, Caltañazor y coro
- 10º. Terceto (Moreno, Salas y González)
- 11º. Final (Moreno, Rizo, Salas, Caltañazor, González y Calvet; coro)

### ACTO III

- 12º. Canción militar (Salas y coro)
- 13º. Marcha instrumental
- 14º. Final (Moreno, Rizo, Soriano, Salas, Caltañazor, González, Calvet, y coro).

---

presenta al tribunal diciendo que en un arrebato de celos había calumniado a María, y que ésta no había robado nada. Víctor se casa con María, y Luisa se casa con Colás, que aun siendo cobarde había estado a punto de hacerse soldado por ella, para hallar más pronto la muerte.

Se observa como aquí ya no se reproduce la forma de *Jugar con fuego*, ya que sólo el primer acto contendría los números que en la zarzuela de Barbieri aparecen entre la suma del primer y segundo acto. Esta ampliación dentro de la forma de tres actos se da a partir de este momento, y sobre todo de manos de Gaztambide y Arrieta, aunque el propio Barbieri, hace algo parecido en *Los Diamantes de la Corona*, como veremos.

Los personajes fueron representados el día del estreno por los siguientes cantantes:

*El capitán Alegría*: Francisco Salas

*Colás*: Vicente Caltañazor

*Víctor*: José González

*Marcelo*: Francisco Calvet<sup>21</sup>

*El sargento Lirón*: Juan Carceller

*Luisa*: Josefa Rizo

*María*: Angela Moreno

*Teresa*: María Soriano

La obra fue puesta en escena con todo lujo de detalles<sup>22</sup>; había decorados de Luis Muriel, y trajes nuevos para el coro que dirigía Barbieri. La obra se mantuvo en cartel todo el mes de noviembre y gran parte del de diciembre, y aun en uno de los números de *La Epoca* de enero de 1853 se puede leer:

"El Teatro del Circo, insolentemente afortunado, se llena todas las noches. *El Valle de Andorra* es a este año lo que fue al pasado *Jugar con fuego*. Cuarenta y cuatro

---

<sup>21</sup> De todos los actores, fue el que más destacó en la interpretación, dando a su papel de viejo pastor el carácter patriarcal que deseaba el autor. El periódico del día proponía a la empresa que se diese una compensación especial por su trabajo.

<sup>22</sup> En *La Epoca* se publicó el siguiente comentario: "Su traje (el de la Rizo que era *Luisa* en la obra) nos pareció demasiado rico para una aldeana del Pirineo. Desgraciadamente, la mayor parte de nuestras actrices sacrifica la propiedad al prurito de ostentar joyas y vestir lujosos trajes". Cotarelo, *op. cit.* p. 381.

representaciones van ya de la zarzuela de Gaztambide que han producido la pequeña suma de más de 20.000 duros"<sup>23</sup>.

La obra se comparaba con la de Halévy, y según Gaztambide, no se dudaba en dar preferencia a la obra de Gaztambide sobre la francesa, que a pesar de ello, es una de las mejores de su autor. El análisis de Cotarelo es el siguiente: "Al comenzar la obra amanece en el lozano y tranquilo valle. la orquesta preludia con un canto de violines que apoyan los violonchelos con sus notas picadas y acompañan dulcemente las violas, poco a poco van entrando los instrumentos de viento menos ruidoso a enlazarse con ellos. En este concierto de sonidos ha querido el maestro imitar con fortuna un amanecer de primavera en aquellos valles"<sup>24</sup>. La relación con el descriptivismo que utiliza también Arrieta en el primer número de *El Grumete* es evidente, demostrando la necesidad de buscar un guión musical, para entretener al público que acudía gustoso a las representaciones dramáticas, pero que se perdía ante una obra de música puramente instrumental.

"Sigue un coro bellísimo de campesinos: «Al amanecer marchemos -la noche pasó- y el monte coronan- los rayos del sol», que todas las noches el público hacía repetir entre grandes aplausos. Un observador inmediato decía de esta pieza que «reúne todas las condiciones» de melodía y ritmo y se liga maravillosamente con el preludio, y prepara la salida de Colás con el tamboril. El acompañamiento del silbo que dialoga con la orquesta, y la voz da mayor realce al canto de Colás, con quien vienen luego a hermanarse las voces del coro. El natural complemento de la introducción tan perfectamente desempeñada por el compositor. La frescura del valle, la brisa de las montañas, todo se trasluce en esa bellísima página de la partitura»"<sup>25</sup>.

"Esta música campestre y pastoril era de las que mejor sentía y sabía reproducir el maestro Gaztambide, como hemos tenido ocasión de notar en *La Mensajera*, en la despedida que el músico Don Gil dedica a su aldea. De este carácter es también la canción de Marcelo, «el viejo pastor»

---

<sup>23</sup> *La Epoca*, 7 de enero de 1853.

<sup>24</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 379.

<sup>25</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 379.

del valle, a quien había mecido en su cuna el viento de las montañas, llena de sentimiento y de grata melancolía.

"Sigue luego un delicioso cuarteto en que litigan la vieja malicia del pastor con la pudorosa pasión de las dos aldeanas, a quienes, sin nombrarlo, les descubre quien es el galán amado de cada una, sembrando ya los celos en ellas, pues lo describe con los mismo versos:

*Los negros cabellos el viento acaricia  
su rostro colora la lumbre del sol:  
gallardo su talle, de fuego sus ojos,  
más bella figura no pinta el amor.*

dándoles a entender que es uno mismo el de ambas. La romanza de María que sigue es muy sentida, muy característico y vigoroso el coro de cazadores que prepara la entrada en escena del capitán Alegría y coro militar, brioso y bien entonado".

"Sigue luego la vulgar escena del sorteo, pero que el músico hizo interesante con el vivo contraste del animoso canto de los militares, los ayes de dolor de María y el grito de desesperación y protesta de Víctor. la escena final de este acto ofrece también un dramático contraste. «La marcha de los soldados, la zozobra de la pobre María, luchando entre el hurto y la pérdida de su amante, forma una escena tiernísima que el señor Gaztambide ha realzado todavía más, gracias, a su exquisito tacto con el ritmo bélico de los soldados y el sobresalto de la pobre María dejan en el ánimo del espectador un recuerdo que no se borra en el intermedio del primero al segundo acto"<sup>26</sup>

Del segundo acto destacamos el "grandioso final", en palabras de Cotarelo, que se relaciona con el concertante coral del final del segundo acto de *Jugar fon fuego* (nº 8). Y del tercer acto, no cabe destacar sino que la zarzuela se cierra con un canto guerrero de los soldados que se apresuran a abandonar el Valle.

Las representaciones de *El Valle de Andorra* se combinaban con otras obras de pequeñas dimensiones (un acto) que no produjeron excesivo éxito a la empresa del Circo, pero que salvaron la situación dado que

---

<sup>26</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 380.

Caltañazor<sup>27</sup> estaba enfermo y tuvieron que suprimirse todas las obras donde participase:

- El 25 de noviembre de estrena una zarzuelita en un acto titulada *El violón del diablo*, con letra de García y música de Oudrid que pasó sin éxito. El reparto de esta obra fue el siguiente:

*Doña Ruperta Volcanes:* M<sup>a</sup> Bardán

*Vicenta:* Ramona García

*Don Rufo:* José Aznar

*Perico:* Enrique López

*Un mozo:* José Rodríguez

- El 15 de diciembre de estrena otra zarzuela titulada *La flor del Zurguén*<sup>28</sup>, con letra de Luis Montes y música de José Inzenga.

- El mismo día se estrenó también el juguete cómico, *El amor por los balcones*, con un gracioso libreto de Navarrete y música (solo unas seguidillas y la *Canción del Cu-cu*) de José Inzenga. El reparto de esta piececilla es el siguiente:

*Don Eugenio, pintor:* Vicente Caltañazor

*Don Crispulo:* J. Aznar

*Doña Pascuala:* M<sup>a</sup> Bardán

*Celestina, sobrina suya:* Josefa Rizo

*Un cabo:* Joaquín Carceller

- En la función de Nochebuena se pusieron dos obras en escena. La primera titulada *Don Ruperto Culebrín*, zarzuela en dos actos, de carácter jocoso como ya comenzaba a ser

---

<sup>27</sup> En algunas obras le sustituyó Joaquín Montañés, que según Cotarelo, aún conservaba algo de voz.

<sup>28</sup> La obra en un acto, vuelve al trío de personajes iniciales, que en este caso fueron representados por Luisa Santamaría, Salas y Caltañazor.

costumbre en estas representaciones de Navidad. Cada uno de los actos de la zarzuela tenía un título diferente: el primero titulado *En la calle de Alcalá, gacetilla*, y el segundo *El Teatro del Circo*. Olona había escrito un texto ligero y gracioso<sup>29</sup> que habían puesto en música Barbieri y Oucrid.

- Tras esta obra se puso en escena dentro de la misma función de tarde del día de Nochebuena *¡Gracias a Dios que está puesta la mesa!*, con letra de Olona y cuatro números musicales de Barbieri. La obra contaba con el siguiente reparto:

*Manuela:* Josefa Rizo

*Doña Inés:* M<sup>a</sup> Bardán

*Luisa:* Ramona García

*Antonio:* Vicente Caltañazor

*Coronel:* José Aznar

*Don Miguel:* Enrique López

El año 1853 comenzó el viernes 14 de enero con el estreno de *La Espada de Bernardo*. Se trataba de una zarzuela en tres actos, con letra de Antonio García Gutiérrez<sup>30</sup> y música de Barbieri. El asunto de la obra es

---

<sup>29</sup> "El texto no tenía asunto, según Cotarelo, pero era ligero y de gran movimiento". *Op. cit.* p. 384.

<sup>30</sup> Antonio García Gutiérrez se había consagrado como importante escritor romántico en 1836 con el estreno de *El Trovador*. Había nacido García Gutiérrez en Chiclana (Cádiz) el 5 de julio de 1813. Sus padres, modestos artesanos, le enviaron a Cádiz a estudiar Medicina, carrera que pronto le disgustó; entonces en 1833 se traslada a Madrid teniendo 8 duros como capital y cuatro obras dramáticas (dos comedias y dos tragedias). Pronto entró en contacto con los poetas del *Parnasillo* que se reunían en el Café del Príncipe. Espronceda le puso en relación con el empresario del Príncipe, Juan Grimaldi, que aunque no le puso en escena ninguna obra de las que ya había escrito, le animó a traducir algunas otras que sí se representaron. A pesar de estos estrenos y un trabajo en la *Revista Española*, no cubría sus necesidades más perentorias, así que en 1835 se alistó para acabar la Guerra Carlista, y fue destinado al depósito de Leganés.

Tras realizar algunas traducciones de Dumas, se adscribe a la escuela Romántica, y escribe un drama titulado *El Trovador*, que Grimaldi entregó a los actores del T. de la



"una comedia de figurón"<sup>31</sup> del siglo XVII, con el que volvemos a *El Duende y Tribulaciones*. Barbieri, cuenta la reacción del público ante la obra de la forma siguiente: "El Acto primero hizo furor, como suele decirse, tanto que desde el Coro de locos de *Jugar con fuego* yo no había oído tal entusiasmo como el que produjeron la Serenata y el Coro de viejas y alguaciles, cuyas dos piezas merecieron los honores de la repetición; verdad es que, a parte de que las situaciones y la música son buenas, no se puede cantar mejor de lo que lo hicieron los coristas, cada uno era una individualidad cómico-cantante pero tan bien armonizada con el conjunto que fue objeto de asombro y entusiasmo. El segundo y tercer acto decaían en el interés notablemente, excepto un quinteto del acto tercero que fue aplaudido, no correspondía ni con mucho a la bondad del primer acto, no había el público sin embargo, dado señales terminantes de

---

Cruz, que lo desecharon, y al que sólo Lombía le predijo un importante éxito. Consiguió que Espronceda leyese su obra en el Café del Príncipe, que empleó su influencia para que el empresario la representase, estrenándose el 1 de marzo de 1836 con un éxito desconocido hasta entonces. La obra se puso infinidad de veces en escena esta temporada convirtiéndose García Gutiérrez en uno de los personajes más famosos de Madrid.

A partir de este éxito, y licenciado ya por Mendizábal para que se dedique sólo a componer obras de Teatro, escribe la obra titulada *El Paje*. Entró en la redacción de *El Eco del Comercio*, encargado de escribir la crítica dramática. Tras escribir algunas obras que son rechazadas por la censura, decide marcharse a América, pero cuando llega a Cádiz y recibe la noticia de que su obra *El Rey monje* se iba a estrenar en Madrid, decide permanecer en España. De su pluma salen una gran cantidad de obras y libretos (*Simón Bocanegra*, *El tesorero del Rey*, etc), y en 1843 decide embarcarse para La Habana, donde permanece cinco años.

Tras regresar a España, el partido Progresista al que había pertenecido durante toda su vida consigue ganar las elecciones en 1854 y García Gutiérrez recibe un puesto importante en Londres que desempeña durante dos años.

<sup>31</sup> Cotarelo, continúa diciendo que "Bernardo es un valentón cobarde, aunque hidalgo (cosa inverosímil en las costumbres españolas de aquel tiempo), que pretende engañar a las gentes con sus falsas valentías, aunque desde el principio le conocen el espectador y casi todos los personajes; de ahí el escaso interés que la obra ofrece. Además el asunto está conducido con poca habilidad en lo que toca al episodio de sus amores con su prima, a la cual renuncia en cuanto su tío, el Alguacil mayor, que era el único engañado, se convence de su cobardía y embustes". Cotarelo, *op. cit.* p. 389.

desaprobación cuando al llegar el rondó final que cantaba la Santamaría y cuando yo estaba tan satisfecho de que pasaba sin novedad, la Santamaría se olvida de la música y se va por los cerros de Ubeda dando gallipavos: el salto que pegué fue tal que sin saberlo me encontré en el contrafoso, lo cual no me impidió sin embargo oír las señales de desaprobación del público"<sup>32</sup>.

La obra tenía la siguiente forma dramática:

### ACTO I

1º. Dúo de Bernardo (Salas) y Lamprea (Caltañazor)

2º. Coro de músicos y Bernardo (Serenata)

3º. Dúo de don Tello (Allú) y Leonor (Luisa Santamaría).

Coro

4º. Coro de viejas y alguaciles

### ACTO II

5º. Terceto de Don Juan (Calvet), Leonor, Da. Violante (María Soriano)

6º. Romanza de D. Tello

7º. Dúo de Tello y Leonor

8º. Cuarteto de Bernardo, Leonor, Lamprea, Don Juan y Coro.

### ACTO III

9º. Coro de presos y Bernardo

10º. Quinteto: Leonor, Violante, Tello, Bernardo, Lamprea

11º. Terceto final y coro.

Como se puede observar, la forma de la obra se acerca más a *Jugar con fuego*, a pesar de contar con un número menos, olvidando la línea más pretenciosa que se presenta en *El Valle de Andorra*.

---

<sup>32</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Documentario).

Los personajes estuvieron representados de la siguiente forma:

*Da. Leonor:* Luisa Santamaría

*Da. Violante:* María Soriano

*Bernardo:* Francisco Salas

*Lamprea:* Vicente Caltañazor

*Don Juan Chamorro:* Francisco Calvet

*D. Tello:* Ricardo Allú

Barbieri continúa diciendo que a pesar del desastre cometido por Santamaría "la obra se hizo diez o doce días con regulares entradas y el público era justo al aplaudir mucho el acto primero y al dejar pasar desapercibidos los segundo y tercero. Algo contribuyó sin duda a la frialdad del público la manera con que hizo Salas esta obra, pues aunque ella era ni más ni menos que lo que dejó indicado, él sin embargo trabajaba flojamente desde los ensayos y sin el interés que este actor ha demostrado siempre que se presenta en escena; por esta misma razón yo estaba muy incomodado con él creyendo que si no ponía el acostumbrado cuidado, era por algún pique de los que continuamente ocurrían entre él y yo, en el seno de la Empresa, nacidos de la diversidad de nuestros genios y miras; creía yo que por esta causa y quizá por alguna otra desconocida, trataba de deslucir mi obra y así se lo dije confidencialmente a alguno del teatro, cuando supe que en la misma noche del estreno de *La Espada* había muerto una querida de Salas de resultas del parto del niño Antonio que ahora vive con él. Al saber esto me apresuré a darle excusas a Salas por haber dudado de su buena fe, no sabiendo que el estado de su alma era causa bastante para que tuviera razón de mirarlo todo con frialdad entregándose sólo a su tristeza. Esta noble confesión mía, que a cualquier persona decente hubiera conmovido, no hizo a Salas ningún efecto y antes al contrario le hizo dirigirme recriminaciones frías y calculadas, tachándome de injusto y hasta de ingrato. Cito este hecho para que se vea la razón de que yo no haya podido nunca ser amigo de Salas sino a medias porque nuestros caracteres son tan distintos que yo siempre obro por lo que siente mi corazón y Salas por lo que le dicta su cabeza; hay además en su carácter otro distintivo que esencialmente le hace diferir del mío y es una ambición de todo género que él tiene; al paso que yo al contrario siempre tiro la casa por la ventana. Supóngase el efecto que me haría el

dicho reconocimiento de Salas y lo que yo pensaría respecto a lo de ingrato, cuando no le debía beneficio alguno, (más al contrario muchas incomodidades). Pero dejemos estas historias que son para otro lugar en el cual probaré con documentos que Salas no ha hecho nunca un beneficio a ningún artista como no haya sido por sacar de él ventajas personales y aun por tener el decreto de poder abusar del supuesto beneficio. Por lo que a mi toca en el particular, veo mis defectos, pero sé que nunca he abusado de nadie para mejorar mi pobre fortuna"<sup>33</sup>.

A partir de este estreno, en febrero se reponen *El Valle de Andorra* y *Jugar con fuego*, y Angela Moreno, cede una de estas obras a Emilia Moscoso<sup>34</sup>, que había decidido dedicarse a la zarzuela y abandonar la ópera. Fue muy bien recibida la tiple por el público madrileño, Cotarelo cita una crítica hemerográfica en la que se comenta que "la reaparición de la señorita Moscoso en la zarzuela es augurio feliz para el teatro lírico, y digo reaparición porque esta joven cantatriz fue la que primeramente

---

<sup>33</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Documentario).

<sup>34</sup> Emilia Moscoso de Valero (Madrid, 8-IV-1829; Madrid, 6-III-1859) fue una destacada cantante de nuestro teatro lírico. El día 4 de febrero de 1842 ingresó en el Conservatorio, comenzando sus estudios de solfeo; sus progresos fueron rápidos, ya que contaba con la ayuda de Ildefonso Santos, profesor de música con quien vivía. El 11 de marzo de 1843 se matriculó en la clase de canto de Baltasar Saldoni, a la que asistió hasta el 26 de abril de 1847, fecha a partir de la cual abandona las aulas del conservatorio, pero no las clases de su maestro. En el conservatorio estudió además italiano, acompañamiento y composición. Su voz poseía bello timbre y perfecta afinación; según el propio Saldoni, se distinguía de las voces del resto de sus compañeras por su pastosidad y su amplitud (era una voz grande incluso cuando empezó a estudiar a los catorce años de edad). En julio de 1846 cantó en un concierto en el Real Palacio y desde abril de ese mismo año se halla escriturada en la compañía de ópera italiana del Teatro de la Cruz, hasta que en 1849 es contratada por el T. Español para cantar *La Mensajera* de Gaztambide, que se estrenó el 24 de diciembre de 1849. Emilia Moscoso fue escriturada en el T. Real de Madrid desde la fecha de su inauguración, 19-XI-1850; en todas las óperas donde actuaba era recibida con muestras de aprobación, pero sobre todo fue muy aplaudida en *La sonambula*, *Cenerentola* y *Favorita*, obras en las que cantaba la parte de comprimaria. Se casó con el famoso actor José Valero, y su prematura muerte causó gran impresión en todo el mundo artístico madrileño.

cantó el papel de Inés en *La Mensajera* cuando se estrenó en el Príncipe. La señorita Moscoso reúne dotes para distinguirse en el repertorio español, sobre todo si destierra ciertos resabios adquiridos y adquiere, en cambio, otras condiciones que la harán muy apreciable en el teatro. Hoy sólo diremos que nos ha parecido muy bien en *El Valle de Andorra* como actriz y como cantante. En su manera de decir hay pasión, la voz es simpática, y creemos que en papeles como el de María interesará siempre"<sup>35</sup>.

El 15 de febrero se estrenó la zarzuela en un acto *El bachiller sensible*, que era de Emilio Bravo y Marín Sánchez Allú, que recibió una tremenda silba<sup>36</sup>, y supuso la retirada de las tablas de Josefa Rizo.

## 2. LOS PRIMEROS ESTRENOS DE ARRIETA

Emilio Arrieta, autor que comenzaba a gozar de una importante reputación en la Corte por los favores que la Reina le proporcionaba, no había participado todavía en la empresa de la Sociedad del Circo. "Camprodón"<sup>37</sup>, que ya tenía reputación como autor dramático, había

---

<sup>35</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 392.

<sup>36</sup> Una crítica periodística dice lo siguiente respecto a la obra: "En el teatro lírico se ha intentado representar una zarzuela nueva con el título de *El Bachiller sensible*, pero no llegó el caso de que el público pudiera enterarse de lo que tal zarzuela venía a ser, gracias a lo infelizmente que estuvo representada. El tal bachiller no alcanza a hacerse oír por falta de voz. Hay una inocente niña de quince abriles, que se imagina que si no entrega su blanca mano al hombre que la vea dormir se pierde sin remisión, y que si son varios lo que la han sorprendido durmiente con todos se ha de casar. Ahora bien: ¿quién e imaginaría el benévolo lector que representa a la pobre tortolilla?, una señora en estado ... interesante y algo avanzada (se trata de Josefa Rizo)". Cotarelo, *op. cit.* p. 392.

<sup>37</sup> Camprodón, nace en Vich el 3 de marzo de 1816. Se gradúa como abogado en 1838. Es desterrado a Cádiz, ya que se había asociado en las filas de los progresistas. Dese su juventud había publicado poesías y en 1850 publicó en Barcelona un tomo de versos con el título de *Emociones*, de poco valor. Ese mismo año llegó a Madrid, y representó un drama titulado *Lola* en el T. Español, habiéndole cambiado el título por el de *Flor de un*

entregado un libreto de zarzuela a Gaztambide, quien, considerando lo útil que sería al teatro el que Arrieta<sup>38</sup>, compositor reputado y maestro de la

---

*día*, el 8 de febrero de 1851. A partir de aquí, comienza a escribir numerosos libretos para zarzuela. MIRAR ESCOBAS /LASSO DE LA VEGA

<sup>38</sup> "Emilio Pascual Arrieta y Corera nace en Puente la Reina (Navarra) el 21-X-1823 y muere en Madrid el 11-II-1894. Hijo de Gregorio Arrieta y Francisca Corera, modestos labradores navarros, el verdadero nombre de Arrieta no era Emilio sino Pascual. Tras su muerte, Peña y Goñi escribe lo siguiente: "Pascual le llamaron sus padres, como Pascual fue bautizado, y como Pascual, seguido de un mote vasco-navarro -que Peña y Goñi no quiso traducir- le conocieron todos de mocete en Puente la Reina, pero cuando llegó a Madrid, después de haber estudiado en Milán, púsose por nombre Emilio, y como Emilio ha muerto y lo han enterrado, llamándose Pascual. El cambio se descubrió cuando hace dos años (en 1892) hizo testamento dejando todos sus bienes a sus sobrinos. Declaró el mismo D. Emilio llamarse Pascual, y según parece el mismo testamento estaba encabezado, D. Pascual Arrieta y Corera, conocido por D. Emilio. Ahora viene lo interesante, curioso y nuevo. Pascual en Puente la Reina y Emilio en Madrid. Arrieta tuvo otro nombre en Milán, allí se hizo llamar Juan. "Obsérvese la gradación -añade Peña y Goñi- primero Pascual, después Juan y últimamente Emilio. El maestro establece un progresión ascendente de mejora. Pascual no le hace feliz; Don Giovanni le gusta, quizá porque es el título de la obra maestra de Mozart, y finalmente elige el dulce nombre de Emilio, que es eufónico, atildado y de buen tono y se queda definitivamente con él. ¿No es verdad que en este cambio de nombres de pila hay la revelación de un carácter? Ahóndese un poco en este triple bautismo de Arrieta. Todo el hombre está ahí".

Arrieta vivirá en su tierra natal hasta que, poco antes de la guerra civil, debido al fallecimiento de sus padres, se traslada a Madrid siendo todavía un niño, para estudiar una carrera bajo la protección de su hermana Francisca. Ya en Madrid recibe Arrieta las primeras lecciones de solfeo con un profesor llamado Castillo a los 17 años de edad. Su hermana, viendo las facultades del chico, que con pocos estudios de solfeo realizados intenta componer, decide llevar al chico a Italia, meta musical de los aficionados filarmónicos de la España del siglo XIX. Así el año 1838 se trasladan a Milán y tras una breve estancia en la capital de Lombardía, regresan ambos a Madrid. Poco después, el 13 de Enero de 1839, Arrieta se embarca de nuevo en Barcelona en una pequeña embarcación contrabandista llamada *Vigilante*, decidido a realizar sus estudios en el Conservatorio de Milán. El barco llega a Génova el 10 de marzo tras una singladura de sesenta y seis días, desde donde Arrieta se traslada a Milán.

---

Tras unos brillantes y aplaudidos ejercicios, para los que se había preparado estudiando piano con Perelli y armonía con Mandanici, es admitido en el Conservatorio de Milán donde estudia composición con Vaccaj (discípulo de Paisiello y prestigioso compositor en dos aspectos: la composición operística y el canto. Es el autor del acto tercero de *Romeo y Julieta* que se canta siempre en sustitución del de Bellini). Lo más interesante de su larga estancia de siete años en dicho Conservatorio, es el ambiente musical en el que se forma; Arrieta cuenta entre sus compañeros a Cagnoni (con el que escribió una cantata que celebra la vuelta al Conservatorio del Conde Borromeo, alejado temporalmente del establecimiento a causa de una grave enfermedad) y Amilcare Ponchielli, que ingresa en 1843 siendo todavía un niño de nueve años en dicha institución. Arrieta estaba ya finalizando sus estudios y se le encarga de la tutela del nuevo discípulo, instrumentando así Arrieta la primera obra que escribe en el Conservatorio de Milán el autor de *La Gioconda*. El cariño que Arrieta sentía hacia Ponchielli le lleva a realizar años después un viaje a Cremona para volver a verle, a pesar de que la ciudad estuviera atravesando una epidemia de cólera y el maestro tuviera que soportar un centenar de fumigaciones ante el peligro de contagio. Sus conocimientos mejoraban, pero su situación económica era precaria; será la pensión que le asigna el Conde Julio de Litta la que le permita terminar sus estudios, convirtiéndose así en su mecenas. Arrieta manifestará su agradecimiento al Conde durante toda su vida, escribiendo siempre la dedicatoria: "A mi ilustre protector y amigo el Conde Julio de Litta. Emilio Arrieta" en la primera obra de cada género musical que cultiva.

La estancia de Arrieta en Milán se extiende desde el año 1839 hasta 1846, fecha en que finaliza brillantemente sus estudios con el estreno de su ópera *Ildegonda*. El autor del libreto era el célebre Temistocle Solera. Arrieta había escrito la obertura el año anterior como ejercicio de composición. Esta ópera constituyó no sólo el primer éxito de Arrieta en Milán, sino también su "tarjeta de presentación" en Madrid.

En 1846, terminada por completo la carrera de composición, vuelve a Madrid, tras una ausencia de más de seis años. Nada más llegar a la capital de España, el opulento banquero José Salamanca, le encargó la composición del *Himno al Pontífice Pío IX* que le pagó espléndidamente, y fue estrenada con aplauso en Palacio y en el T. del Circo del que era empresario el banquero; también escribe una cantata con letra de Zorrilla para la reapertura de la sociedad *El Liceo*. En *La Iberia Musical* del 29 de julio de 1846 se comenta la posibilidad de que el joven maestro Arrieta presente su ópera *Ildegonda* en el T. del Circo, pero la presentación de esta obra en público tendrá que esperar todavía algunos años. A finales del año 1847 se organizó una sociedad llamada *La España Musical*, que, presidida por Eslava, tenía como objeto establecer la ópera española.

---

Pertenecían a ella además de Eslava, Velaz de Medrano como secretario y Arrieta, Barbieri, Basili, Martín, Salas, Gaztambide y Saldoni como vocales. Las juntas se celebraban primero en la calle de Santa Isabel nº 5, que era la casa de Basili, y luego en la calle del León, en casa de Salas. Esta sociedad debió ser una de las tentativas hechas por Basili en favor de su idea de crear una ópera nacional, idea que aunque más seria que la de Scarlatti, obtuvo el mismo resultado negativo. La presencia de jóvenes como Arrieta, Barbieri, Gaztambide y Martín en la sociedad manifiesta, según Cotarelo, "las ansias que tenían de producir música, que no sabían aun qué forma darle, pues el concepto de zarzuela, esto es drama cantado y hablado en una misma obra, no existía aún, al menos como obra de importancia que pudiese competir con la ópera".

Sin embargo todas estas actividades no podían satisfacer los deseos del joven Arrieta, ni estimular las aspiraciones de un artista que a los 25 años de edad, llegaba a España tras haber alcanzado en Milán el diploma de maestro compositor. El Conde de Litta le escribía desde Italia diciendo: "Ven a Milán, vuelve a Italia. Te he protegido como alumno del Conservatorio y seguiré protegiéndote como compositor". Como Manuel García, Sor, Gomis y tantos otros, Arrieta estaba decidido a abandonar España y salir de Madrid, cuando la Reina Isabel II le llamó a Palacio y decidió nombrarle Maestro de canto sustituyendo a Valldemosá; el expediente personal de Arrieta en el Archivo del Palacio Nacional dice que el 17 de abril de 1848 la reina le había nombrado maestro de canto "con el sueldo y honores correspondientes". Tres días después Arrieta prestaba el juramento de rigor.

Entre los expedientes musicales de este Archivo, aparece también una Real Orden que dice: "Vengo en nombrar Maestro compositor de mi Real Cámara y Teatro con la prerrogativa de poder dirigir sus composiciones a D. Emilio Arrieta, mi Maestro de canto, con el aumento de 6.000 reales sobre su sueldo. Lo tendrás entendido y lo comunicarás a quien corresponda. Dado en Palacio a 12-XII-1849" (Rúbrica de la Reina Isabel). En un año, Arrieta había conseguido ganarse la confianza de la Reina, que decide proteger a su joven profesor y deseando conocer la ópera que había escrito en Milán, ordena la construcción de un lujoso teatro en el Palacio. Carmena y Millán, en su *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, dice:

"Nada menos que setenta años duró el paréntesis abierto al espectáculo lírico-italiano en los Reales Palacios, hasta que la Reina Isabel II, entusiasta por las bellas artes en general y por la música en particular, dispuso se verificaran en el suyo brillantes conciertos vocales e instrumentales. Reunió los más notables artistas españoles, hizo ejecutar admirables composiciones de todos los géneros, tomó



---

parte en algunas de ellas, desempeñándolas con exquisito gusto y rara perfección, y no contenta con esto, organizó una serie de representaciones de ópera italiana en el teatro del Real Palacio".

Habiendo transcurrido medio año desde que el Teatro del Real Palacio se inaugurará con la comedia *Caprichos de la Fortuna*, escrita por Ramón de Navarrete, el 10 de octubre de 1849, para celebrar el aniversario del natalicio de la Reina, se dispone el estreno de *Ildegonda*, dirigida por su autor. Refiriéndose a éste acontecimiento, Natalio de Rivas publicó en el diario *ABC* la siguiente columna: "Arrieta era, en aquellos días, el hombre de moda en Madrid; joven, soltero, elegante y, además, con la añadidura de haber viajado por Europa, cosa entonces poco frecuente y que, por lo mismo, era un atractivo más que poseía su persona, no es extraño que cautivara la simpatía del elemento femenino. En aquella sazón, hacia 1848, la reina que amaba la música y deseaba perfeccionar su afición, al necesitar un profesor, eligió a Arrieta, al que ya conocía por haberle sido presentado en un sarao celebrado en Palacio. Las razones que tuviera para preferirle a otros maestros en el arte de Euterpe, no he llegado a averiguarlo, aunque lo he procurado; pero la maldicencia, que andaba suelta y mal intencionada, como desgraciadamente seguirá hasta la consumación de los siglos, lo atribuyó a inclinación vituperable. Pero sea ello lo que fuere, ya no es lícito penetrar en terrenos vedados, lo cierto fue que Arrieta tuvo cada día más acceso íntimo en el Regio Alcázar y que era de las personalidades más distinguidas por la Soberana, llevando ésta su protección al maestro hasta el extremo de disponer que en Palacio se hiciera un teatro para que se pudieran representar las producciones del profesor. Se llevó a cabo la obra con verdadero lujo y le nombró director del elegante coliseo palatino. Cuando estalló la revolución en 1854, Arrieta ya no formaba parte del círculo íntimo de Isabel II". La Soberana siguió con sumo interés los detalles de la representación de la ópera de su maestro de cámara. Barbieri, refiriéndose al estreno dice: "El 10 de octubre de 1850 se estrena en el Teatro del Real Palacio la ópera *Ildegonda*, del renombrado maestro Arrieta. Barbieri hace la versión castellana del libreto; saca la copia de todos los papeles de voces y orquesta, y desempeña la plaza de *suggeritore* en todos los ensayos y representaciones de la obra". En la puesta en escena se cuida hasta el último detalle, e incluso los trajes de los actores no se hacen en España, sino que se encargan a cierto modisto de París (Diario *La Nación*, 5 de octubre de 1850). El reparto que se escoge para el estreno de la versión castellana es el siguiente: *Rolando*: Joaquín Reguer, (tenor); *Ildegonda*: Manuela Oreiro de Vega y de Lema, (soprano); *Rizzardo*: Antonio Castels de Pons, (tenor); *Hermenegildo*: Pablo Hijosa, (tenor); *Rugiero*: Francisco Calvet, (bajo); *Idelbene*: Teresa Istúriz, (soprano). Las páginas del

---

folleto contienen el texto original en italiano y las páginas impares presentan la traducción del mismo en lengua castellana, realizada por Barbieri. La obra corrió una venturosa fortuna poco común entre los operistas noveles, ya que contó con dos ediciones, una italiana (Milano, F. Lucca, ya que la obra había sido terminada en Milán en 1844), y otra española, con protección Real, (Madrid, 1850) en la que escribe Arrieta a modo de prólogo las siguientes palabras: "Al ofrecer al respetable público este trabajo, séame permitido hacer algunas indicaciones. Compuesto el año 1844 y ejecutado por primera vez en el Conservatorio de música de Milán, fue el primer paso con el que me lancé a recorrer la escabrosa senda de compositor. La ópera *Ildegonda* hubiera permanecido entre mismás indiferentes manuscritos, si la infinita bondad de S. M. no hubiera manifestado el deseo de ejecutarla en su Real Teatro, donde fue acogida con más benevolencia de la que merecía su escaso valor. La protección de S. M. ha ido más allá todavía, queriendo manifestar por la impresión de mi obra cuan dispuesto se halla su Real ánimo hacía las producciones de los compositores españoles. Este es el noble motivo porque a pesar de las faltas inherentes a todo primer ensayo, sale a la luz *Ildegonda*, esperando del público le dispense buena acogida si mereciese su aprobación. Madrid, 1850".

La obra está dividida en dos actos, y no en los tres actos típicos de la ópera del segundo romanticismo; el primero de ellos consta de los siguientes números: Nº 1 Sinfonía; Nº 2 Coro, Recitado; Nº 3 Recitado y Aria; Nº 4 Coro; Nº 5 Cavatina; Nº 6 Romanza; Nº 7 Duetto; Nº 8 Finale. El libreto de Solera no es demasiado truculento, si lo comparamos con los de Scribe. Su estilo, viejo para la nueva sensibilidad que surgía, apunta un sentimentalismo dulzón, que seducía a mediados del siglo pasado. El estilo de *Ildegonda* es fiel a la ópera italiana de transición, desde el rossinismo al segundo romanticismo de Verdi y sus contemporáneos. Se ha afirmado que al arte de Arrieta y el de Ponchielli guardan singulares semejanzas, sin embargo los caminos de ambos compositores son muy distintos. Dentro de una justa comparación hay que señalar el valor técnico de la obra de Ponchielli frente a la superior creación melódica y la flexibilidad formal que definen a Arrieta.

Transcurridos unos años desde las privadas representaciones de *Ildegonda* el Teatro del Real Palacio, el 26 de abril de 1854, cuando sólo faltaban dos meses para el pronunciamiento que hace triunfar a O'Donnell y el progresismo, reapareció *Ildegonda* en el Teatro Real, anunciada como "Ópera seria en tres actos". La obra fue representada por la Gazzaniga, soprano que se había hecho tan amiga de Arrieta que obligó a la empresa de este teatro a programar dicha ópera, haciendo ella misma el papel de la protagonista, en compañía de Malvezzi (tenor) y del bajo español Echevarría. Distanciado Arrieta de la Reina que tanto afecto le había prestado, todas sus simpatías iban con los enemigos del

---

partido del gobierno. La obra sólo alcanzó dos representaciones, ya que se la recibió con frialdad a lo que pudo contribuir la posición política del compositor, acusado ahora de deslealtad por el elemento palatino y aristocrático, tan influyente sobre la vida artística del Teatro Real. Cármena y Millán afirma: "el éxito fue medianο" (p. 206), mientras Peña y Goñi en su obra *La Opera Española* dice que "*Ildegonda* es una de las más preciadas páginas de la historia de nuestra música lírico dramática", (p. 442).

Por encargo de la Reina, Arrieta encargó a Temistocle Solera un nuevo libreto. El poeta, que había venido a España acompañando a su mujer la cantante Teresa Rusmini, se había ganado el agradecimiento y la confianza de Isabel II por haber desafiado a un oficial del ejército que insultó a la Reina, escribió un libreto titulado *La conquista de Granada* y que Arrieta finalizó en sólo seis meses. La obra se ensayó con esmero, en parte debido a la modesta labor de apuntador de Barbieri (que sólo un año más tarde deslumbraría con su zarzuela *Jugar con fuego*). La obra se estrenó en el Palacio el 10 de octubre de 1850, al año justo de la primera representación de *Ildegonda*, dirigida, como ésta, por su autor y ejecutada por la Lema, la Señorita Vela de Aguirre, y Doña Rafaela Ramírez y por los Señores Flavio Lázaro Puig, Guallart, Reguer, Clavet, Algarra y Leopoldo López.

A tono con el argumento de la obra se suceden escenas bélicas y heroicas en la obra, que a su vez está provista de arias, dúos, coros y concertantes, según era usual en la ópera italiana de aquel tiempo, a la cual era fiel su autor, que por segunda vez ponía en música un texto italiano, que habría de ser traducido (también por segunda vez), por Barbieri. El diario *La Epoca* comenta: "Los cantantes, los trajes, las decoraciones, todo es lo mejor que en su género puede verse... El Sr. Puig es todo un Gonzalo de Córdoba"; en *La Nación* del 28 de octubre se lee: "Cuanto más se oye, mayor número de bellezas se hallan en ella... Sus mejores piezas se harán tan populares como las de los más célebres maestros en el momento en que pueda oírlas el público. Todos los números de esta ópera tienen la circunstancia especial de *pegarse al oído* como dicen los profanos, y este es su mayor elogio". En *La Ilustración* (nº 19 de octubre de 1850), aparece un artículo dedicado a dicha ópera, donde se afirma: "Por el estreno de *La Conquista de Granada* se ve que un joven compatriota nuestro, protegido por la reina, ha escrito y puesto en escena un ópera y una ópera digna por todos los conceptos de la real protección... Esa obra abunda en melodías de sentimiento, entre las que sobresalen algunas del género español..., la instrumentación es rica y elegante en general. Los trajes y decoraciones son dignos de la generosa Reina Isabel". Al igual que sucedió con *Ildegonda*, *La Conquista de Granada* se estrenó en el Teatro Real el 18 de diciembre de 1855, aunque con un nuevo título: *Isabel la Católica*. Se había decidido que se estrenase en el Teatro Real el año 1850-51, pero cuando todo estaba listo la Alboni se negó a cantar, así que la obra tuvo que esperar hasta

---

la temporada del 1855. En esta fecha alcanzó 11 representaciones sin que volviera a representarse nunca más, hacía dos años que Arrieta había comenzado la carrera de zarzuelista con *El Dominó Azul* y faltaban sólo dos para que estrenase *Marina* en su forma de zarzuela.

Tras el estreno de *La Conquista de Granada en Palacio*, decide componer la tercera ópera para el Coliseo Palatino colaborando de nuevo con Solera. La obra se titularía *Pergolese*, pero la supresión de aquel teatro al comenzar el verano del año 1851, y algunos hechos que hacen caer en desgracia a Arrieta ante la Reina, le hacen abandonar este nuevo proyecto cuando ya había compuesto algunos números musicales (uno de ellos es el Coro de pescadores que sirve de introducción a la zarzuela *Marina*, y otro menos popular pertenece al acto I de la zarzuela *El planeta Venus*).

El 12 de marzo de 1851 la Reina le concedió licencia para trasladarse a Italia y dar a conocer sus producciones líricas. El 23 de junio siguiente, a petición de Güelbenzu, obtuvo el goce de sueldo durante su licencia, "como si estuviera en servicio". En ese mismo mes aparece una Real orden que dice: "Hijar: atendiendo las razones que me ha expuesto Heros, vengo en suprimir mi cámara de música y canto y el teatro de Palacio, clasificando a todos sus individuos según el tiempo que llevarán de servicio. (...) 3 de junio de 1851". El 25 de abril de 1852 firma otra solicitud, donde manifiesta que ha regresado del extranjero; "pide el abono de sus haberes desde julio de 1851 y pretende que en lo sucesivo le siga corriendo ese mismo sueldo". El 18 de enero de 1863, es decir, once años después, eleva otra instancia más. Declara que no le ha sido posible solicitar la jubilación a que hubiera podido aspirar en 1851 como compositor y maestro de canto de S. M. por estar ausente de Madrid. Y el 15 de febrero inmediato solicita en una nueva instancia el abono de los doce mil reales anuales correspondientes a aquel cargo con todos los atrasos, "cuyo cargo ha desempeñado con toda lealtad según su conciencia, y que sin haber sido destituido, hace algunos años ha dejado de percibir el sueldo que en tal concepto le corresponde... siendo esto una injusticia notoria y única entre todos los que con Real nombramiento tienen a honra de servir a S.M."

#### ARRIETA Y LA ASOCIACION DEL TEATRO DEL CIRCO:

Cuando regresó a Madrid tras su viaje a Italia en 1851, el éxito de *Jugar con fuego* había asegurado el entronizamiento de la zarzuela en el Teatro del Circo. La obra de Ventura de la Vega y Barbieri *Por seguir a una mujer*, conducían a todo Madrid al coliseo de la Plaza del Rey. Ya no sólo los cantantes italianos eran los ídolos de los aficionados, sino también artistas españoles como Caltañazor, personaje obligado en las nuevas obras, hasta el extremo de que no se podía pensar en una obra sin su participación o la del

---

inquieto Salas. En 1851 Camprodón escribe un libreto para la nueva temporada titulado *El dominó azul*, que presenta a Gaztambide, pero éste, que deseaba que su amigo Arrieta se asociase al grupo de artistas que estrenaban en el Circo, recomienda a Camprodón tal maestro para su zarzuela. Camprodón, que no confiaba en el talento del joven músico, no sólo había llenado el libreto de indicaciones de como le gustaría esto o aquello, sino que con una flauta marcaba del mejor modo posible el ritmo de la melodía que le gustaría para su texto (después de escuchar la música de la zarzuela, dice Peña y Goñi que nunca volvió Camprodón a tocar delante del músico). Arrieta compuso la música de la obra en muy poco tiempo, estrenándose el sábado 19 de febrero de 1853 en dicho Teatro del Circo a beneficio de Salas con la mayor expectación por parte del público. A pesar de nacer condenada al fracaso al no contar con la participación de Vicente Caltañazor, desde la primera representación obtuvo un rotundo éxito, exigiendo los aplausos del público repeticiones desde la misma Introducción.

Cuatro meses después del triunfo de *El Dominó azul*, *El Grumete* de García Gutiérrez proporciona a Arrieta otro importante éxito. La obra se estrena el 17 de junio para aprovechar los pocos días que quedaban antes de cerrar la temporada cómica, pero el brillante éxito de esta obra hizo que el Circo se mantuviese abierto muchos días más. La representación se hizo con la propiedad y recursos de que el Circo disponía, sin faltar nada de lo necesario para una buena y lujosa exhibición escénica.

Ayala, a quien Arrieta había conocido en 1852, fecha desde la que se convierten en amigos fraternales, escribe una nueva obra para su amigo Arrieta: *La estrella de Madrid*, obra con la que se cierra el año 1853. Deslumbrado con el éxito de *El Dominó Azul* escribe un libreto del mismo estilo, que abunda en inexperiencias propias de la juventud y falta de costumbre del autor. Arrieta compuso una música superior al libreto, pero inferior a la de *El Dominó Azul*. Destacan los concertantes, sobre todo el del primer acto, revelándose ya como un maestro en este tipo de números musicales. El tercer acto es el más flojo de toda la obra. La obra se puso en escena con la propiedad propia del T. del Circo, y se mantuvo en escena desde el día 13 de octubre hasta el 26, apareciendo alguna otra vez en esa temporada.

El día 11 de marzo de 1854, Salas elige para su "beneficio" una nueva zarzuela de Arrieta con libreto de Antonio García Gutiérrez titulado *La cacería real*. El asunto estaba tomado de una antigua comedia de Collé, cuyo título era: *La partie de chasse de Henri IV*, representada ya en Madrid mucho antes, pero adaptada ahora a las costumbres españolas. El defecto del libreto es que no ofrece interés desde el momento que se sabe que no va a ocurrir nada. La obra está bien versificada y ofrece algunas situaciones buenas al compositor, que escribe una partitura vistosa en general, pero no extraordinaria. La obra

---

se representó durante ocho días seguidos, después se ha representado muy escasas veces. Esto desencantó al grupo de "seguidores" de Arrieta, que en los periódicos se hartó de llamar inculto y rudo al público que no se atropellaba para oír la música de su amigo. Pero el público sólo reaccionaba ante una música que no alcanzaba la calidad de la anterior, que aparecía en obras como *El Dominó Azul*. Todo esto contribuía a enfriar todavía más las relaciones entre Arrieta y sus colegas del Circo.

En la temporada siguiente el 22 de junio se pone en escena la obra en un acto de Arrieta y Ayala *Guerra a muerte*, "bastante linda aunque algo sosa", según Cotarelo. El libreto está bien acabado y cuenta con cierto gracejo. La música, aunque no está tan bien manejada como en otras obras del autor, tiene algunas piezas como la introducción, en que hay un motivo de orquesta hábilmente manejada, y el final, en que hay otro motivo coreado, lleno de gracia. La empresa representó la obra como si se tratara de una obra grande, encargando los papeles principales a la Rivas, Caltañazor, Calvet y Cubero.

Al comienzo de la siguiente temporada (1855-56) se estrena otra obra de Arrieta en un acto: *La dama del rey*, con letra de Francisco Navarro Villoslada, escritor y periodista señalado, aunque más conocido como novelista. Arrieta escribió nueve números musicales para esta obra que no fueron muy bien recibidos la noche del estreno. *La dama del rey* continuó algunos días más en cartel, pero luego se puso pocas veces en escena.

El 21 de septiembre se produce uno de los hechos trascendentales para la música dramática española: se estrena *Marina*. La partitura entusiasmo al auditorio, que pasó por alto la endeblez del libreto; pero nadie pudo imaginar aquella noche que la obra tuviese larga y próspera vida. La protagonista de *Marina* fue la tiple Amalia Ramírez y el reparto se completó en esta forma: *Jorge*: José Font; *Roque*: Francisco Salas; *Pascual*: Ramón Cubero; *Alberto*: Manuel Franco; *Teresa*: Lola Fernández; Cotarelo afirma que el libreto no ofrece interés durante dos actos (tres en la ópera) ya que desde el principio, desde que Marina dice una sola palabra, el espectador sabe a qué atenerse en cuanto al desenlace, y que lo único que sucede es que éste se hace esperar dos actos sin que la posición de los personajes principales cambie lo más mínimo. Sin embargo, este tipo de convenciones son propias del teatro, y dentro de la historia hay escenas tiernas y delicadas, episodios bien representados, versos y pensamientos bellos; una parte cómica nueva y original, en últimos términos un buen pretexto dramático. Es interesante transcribir aquí lo que se publicó en *La Epoca* del 22 de septiembre: "La zarzuela no es buena ni es mala, ni menos puede decirse que es mediana, ni mucho menos que es superior... Peca de larga y peca de corta; es ancha y estrecha; gorda y delgada; alegre y melancólica; modesta y altiva; suave y áspera; hay dentro del libro casi todas las cosas necesarias para que el libreto pudiera ser bueno; pero el autor se le perdieron las dosis de la receta y la mixtura salió mal

---

confeccionada. En la música no falta nada, y más bien sobra alguna cosa, razón por la cual no llega el oído a tragarse todo lo que le ponen en la mesa. En la obra hay buenos concertantes y la instrumentación es demasiado rica. Le aplaudieron e hicieron repetir algunas piezas y el público la recibió con alguna frialdad". Su ejecución fue inmejorable en cuanto a Salas y Amalia Ramírez que cantó su parte con inspiración y sin fatiga aparente. Font estableció como debe cantar Jorge en esta zarzuela, ya que Arrieta había escrito este papel pensando en sus facultades vocales. Cubero estuvo como siempre acertado en su papel. *Marina* continuó representándose sin interrupción hasta el 30 de septiembre inclusive, es decir, diez días, y durante el resto del año no volvió a representarse ni una sola vez más. Es curioso mencionar que aunque años más tarde el público convirtió esta zarzuela en la más popular, la más aplaudida y más representada del teatro español, durante su estreno escuchó la obra con absoluta indiferencia e injustificada frialdad. A pesar de ello, Gaztambide escribió a Ayala diciendo: "La nueva zarzuela de Emilio, *Marina*, es notabilísima; es una verdadera ópera española al alcance del vulgo; gustará mucho, estoy seguro". La profecía falló en Madrid; pero en provincias gustó muchísimo y el éxito fue clamoroso.

La transformación de *Marina* se debe al interés del tenor Tamberlick por cantar la obra en el Teatro Real, denominado entonces T. Nacional de la Ópera, debido al triunfo de la República. Arrieta, interesado en que su obra subiese al escenario del T. Nacional, habla con Ramos Carrión para refundir la zarzuela de Camprodón, elaborando los recitados y añadiendo nuevas piezas. La zarzuela, que tenía dos actos, se convirtió en una ópera de tres, y Arrieta escribió además de las escenas y recitados, dos dúos, uno para tiple y bajo, y otro para tenor y barítono; preludio, coro de tiple y barítono para el acto segundo que resultó nuevo, un dúo para tiple y tenor, y un rondó final con el que terminó la ópera. El acto segundo de la zarzuela permaneció íntegro en la nueva versión. La refundición tuvo lugar 16 años después de que Arrieta escribiese la obra, ya que la zarzuela se estrenó en 1855 y la ópera en 1871, por lo que el arte de Arrieta ya no era el mismo, había madurado considerablemente.

La nueva ópera *Marina*, se estrenó en el T. Real el jueves 16 de Marzo de 1871, en una función a beneficio de Enrique Tamberlick. El éxito, en el que Ortolani, Tamberlick, Aldighieri y Gassier tuvieron parte importante, fue impresionante. Tamberlick y Aldighieri hicieron los papeles de *Jorge* y *Roque*. Se tuvieron que repetir varias piezas y Arrieta, acompañado de sus intérpretes, alcanzó una de las ovaciones más grandes de su carrera, llegándose a representar la obra siete veces.

Durante el año teatral 1856-57 Arrieta continúa escribiendo obras; en la sección de *Crónica de teatros* de la revista *La Zarzuela* del 17 de marzo de 1856 se comenta como

---

Ventura de la Vega está traduciendo del francés la obra titulada *Le Cheval de Bronze*; continúa la crónica diciendo: "El original francés es de semi-magia y el tal caballo de bronce galopa por los espacios, conduciendo al jinete al celeste imperio. Figuran personajes chinos y como una parte del argumento se supone que acontece en una de las estrellas, ha bautizado el Sr. Vega la zarzuela con el título de *El Planeta Venus*". Arrieta estrenará esta zarzuela el 27 de febrero de 1858 en el Teatro de la Zarzuela. En la misma revista, pero dentro del número del 31 de marzo de 1856 se informa a la "afición filarmónica" de que Arrieta tiene terminada la obra *La hija de la Providencia*, que se estrena el día 16 de mayo en el Teatro el Circo; sobre su estreno dice la misma revista el 19 de mayo: "La zarzuela ha obtenido un éxito completo. Los autores fueron llamados a la escena, pero únicamente se presentó el compositor Arrieta porque Tomás Rodríguez Rubí no se hallaba en el teatro. La partitura tiene piezas de música de muy buen efecto, como el dúo de las campanillas y el terceto del último acto que fue estrepitosamente aplaudido y se repitió a petición del público. El libreto reúne todas las excelentes dotes que sobresalen en la obra del Sr. Rubí. En la ejecución se distinguieron Salas, Caltañazor y Calvet. La Ramírez, aunque no completamente restablecida, se esforzó para agradar y obtuvo merecidos aplausos. Font, bastante débil en la representación, sobresale en el acto III, gracias a un magnífico sí de pecho que muy oportunamente lanza al espectador con fuerza y vigor. La orquesta dirigida por el Sr. Oudrid, cumplió su deber".

Pero el suceso más importante del año teatral 1856-57 fue la edificación del Teatro de la Zarzuela que supuso la aparición de un teatro dedicado por entero a este género dramático. El Teatro abre sus puertas en septiembre de 1856, pero durante todo el año lírico es noticia de interés, comentándose desde el estado en que se hallan las obras de su construcción, hasta las distintas obras que se están componiendo para la gran función inaugural. Ya en la revista *La Zarzuela* del 29 de septiembre de 1856 se anuncia el programa definitivo para la función inaugural: una Sinfonía *nueva*, expresamente escrita por Barbieri sobre los motivos más populares de las zarzuelas ya representadas en el T. del Circo; una pieza alusiva a la inauguración (que será una cantata de Arrieta) y *El Sonámbulo*, zarzuela de Arrieta con libreto de Antonio Hurtado.

Para la inauguración de este teatro se eligen varias obras de Arrieta. La función comienza con una cantata con letra de Antonio Hurtado y música de Arrieta; Cotarelo afirma que la cantata fue aplaudida aunque su música no tenía la suficiente novedad. El crítico de la revista *La Zarzuela* escribe el siguiente comentario: "(...) pertenece la música al Sr. Arrieta, que en diferentes ocasiones ha dado pruebas de su gran aptitud para la composición musical. Esta vez no ha tenido necesidad de hacer grandes esfuerzos para conservar su buena reputación, porque las escasas proporciones del libreto no requieren



---

profundas combinaciones armónicas, ni reclaman tampoco la vivísima inspiración que otras obras. Del recuerdo que conservamos de la primera noche debemos citar el coro de la Introducción, la *Canción del Sonámbulo* y un Cuarteto que nos ha parecido muy en situación, lo mismo que el motivo melódico que entona el protagonista, cuya aparición en la escena se anuncia con la repetición del mismo canto. La zarzuela fue interpretada por Maria Soriano, Salas, Caltañazor, Sanz y Calvet, sirviendo además para el estreno de la señorita Matilde Flores, que posee bonita y simpática figura. Sobresalió Salas en su papel de protagonista. La reaparición de la Srta. Soriano ha sido muy del agrado del público, cada vez más contento siempre que ve a Caltañazor, y justo apreciador del expresivo canto del Sr. Sanz, de la concienzuda aplicación de Calvet y de los laudables esfuerzos de Cubero para agradar". La función inaugural continuó con la Sinfonía de Barbieri y concluyó con una alegoría titulada *La Zarzuela*, "ligerísimo pero ingenioso cuadro en el que Carolina di Franco, travestida de *Pierrot*, simboliza la música francesa y Adelaida Latorre, de *Arlequín*, la italiana. Ambos quieren seducir y conquistar a *La Zarzuela*, pero interviene *Tacón*, tipo del criado de nuestro teatro antiguo, y gracias también a la cooperación de *Fígaro* se ven desairados los dos primeros y *La Zarzuela*, que solo guarda en reserva la guitarra de *Fígaro*, queda independiente para entregarse a propias inspiraciones. No sabemos si la mayoría de los concurrentes comprendieron la alegoría; pero es lo cierto que la escucharon con muestras de agrado, aplaudiendo más de una vez con calor. La música de esta obra ha sido escrita por Arrieta, Barbieri y Gaztambide. También hay algunos trozos tomados de Rossini". Si la letra se consideró demasiado seria para el tema de la obra, la música agradó más y se aplaudieron el coro de introducción, el bello cuarteto de las flores, la Romanza del Barón, y el final en la que Arrieta retoma el tema melódico inicial con gran acierto.

El domingo de Pascua, 8 de abril de 1860 se estrena en el recién estrenado Teatro Jovellanos (así se le conocía por la calle donde se encontraba), la zarzuela en tres actos titulada *Los circasianos*, con letra de Olona y música de Arrieta. Olona había escrito una obra con asunto español en tiempo de las revueltas de los moriscos (la obra parece referirse a la última de ellas en las Alpujarras), pero cuando se iba a estrenar surgió la Guerra de Africa y Olona decidió cambiar el lugar de la escena, con lo que el interés y la coherencia dramática salieron dañados. El público, que acudió al estreno con gran expectación, se sintió satisfecho con la original y expresiva música de Arrieta. Todos los números son buenos, destacando el coro de lavanderas del II acto y el terceto del acto III. La obra se mantuvo muchos días en cartel, recibiendo siempre el apoyo del público a pesar de que Salas había subido el precio de las localidades.

---

Durante el año teatral 1862-63 Arrieta decide hacerse cargo del Teatro del Circo, para lo que se asocia con García Gutiérrez y la tiple Trinidad Ramos. Les costó trabajo formar su compañía, ya que el T. de la Zarzuela había contratado los mejores cantantes. Trajeron de provincias cantantes ya conocidas como: Elisa Villó, Adela Montañés, la Cárdenas, y alguna alumna del Conservatorio. El Director de Música del teatro era Cristóbal Oudrid y el Director de orquesta Onofre Comellas. Tras varios estrenos, Trinidad Ramos sufre una recaída de la tisis que padece y ello la obliga a mantenerse fuera de los escenarios; los empresarios, desesperados, deciden dar al teatro una obra importante, que les ayudara a recuperarse económicamente de todas las pérdidas que estaban sufriendo: se trataba de *La Tabernera de Londres*, zarzuela en tres actos, con libreto de Antonio García Gutiérrez, que se estrena el 14 de noviembre de 1862. El asunto está tomado de la historia de Inglaterra, es un episodio relativo al advenimiento de M<sup>a</sup> Tudor, las luchas entre el partido católico y el protestante y las diferentes conspiraciones que se llevan a cabo. Arrieta no consiguió encontrar el camino para ponerlo en música, así que el libro y la música seguían rumbos diferentes. El público lo comprendió y manifestó cierta frialdad ante el estreno. Lo más destacado era el coro con el que termina el primer acto, que hubo de repetirse. Los autores fueron llamados a la escena al final del estreno.

Mariano Pina, siguiendo el ejemplo de la mayoría de sus colegas que escribían libretos históricos, se decide a escribir una historia sobre la Rusia zarista, titulada: *Un trono y un engaño*, y Arrieta decide ponerla en música, colaborando con Inzenga y Reparaz. Arrieta escribió el acto III, dotándole de música mucho más viva que la de los dos anteriores, especialmente en las evoluciones y ejercicio de las *cadetas*, mandadas militarmente por Adela Montañés. Este coro fue repetido en el estreno, que se llevó a cabo el 19 de diciembre de 1862. Pocos días después el Teatro del Circo se ve obligado a cerrar sus puertas a causa de las grandes pérdidas que sufría por la mala administración, y sobre todo por la enfermedad y muerte de Trinidad Ramos. La empresa, que debido a la enfermedad de la Ramos recayó la mayor parte del tiempo en García Gutiérrez y Arrieta, no tenía demasiadas posibilidades de sobrevivir: no podían contar con el repertorio de Gaztambide por la declarada enemistad y competencia entre este teatro y el de la Zarzuela; voluntariamente habían decidido prescindir de las obras de Barbieri, de modo que cuando una obra fracasaba, para sustituirla no podían contar más que con *Marina* o *El Grumete*, y otras del corto y conocido repertorio de Arrieta.

En *La Revista y Gaceta Musical* del 24 de marzo de 1867, n<sup>o</sup>12, pág. 60, se comenta que el día 23 de ese mes y año Arrieta ha estrenado en el Teatro de los Bufos una zarzuela en tres actos, titulada *La suegra del diablo*, con letra de Eusebio Blasco. En dicha revista aparece el comentario de otro estreno de Arrieta en el número correspondiente al 24 de

---

noviembre de 1867: "El domingo último se estrenó en el teatro de los Bufos madrileños el sainete en dos actos titulado *Los enemigos domésticos*, letra de José Picón y música de Emilio Arrieta. El público aplaudió e hizo repetir varios trozos de música, habiendo llamado a los autores a escena, los cuales no representaron por hallarse ausentes del teatro". En el número del 29 de diciembre del mismo año se comenta que ha tenido lugar en el T. del Circo el estreno de dos zarzuelas de Arrieta. Son las obras tituladas *Los novios de Teruel*, en dos actos, sobre un libreto de Eusebio Blasco, y *El figle enamorado*, en un acto, letra de Ramos Carrión. El público aplaudió mucho ambas piezas y llamó a los autores a la escena. La música de Arrieta, era muy adecuada para los libretos según el cronista. "En *El figle enamorado* ha colocado una murga que caracteriza perfectamente bien la situación, e imita muy bien las nauseabundas consonancias de la música popular".

En cuanto a sus últimos estrenos, podemos decir que sus dos zarzuelas bufas *Un sarao y una soirée* y *El potosí submarino* son dos obras maestras, sobre todo la primera de ellas. La zarzuela *Los circasianos*, estrenada en Madrid el 8 de abril de 1860 está incompleta. La premura del tiempo hizo que la obra acabara en el tercer acto, teniendo como tenía cuatro. Arrieta la terminó más tarde, siendo estrenada en Barcelona con el título *El caudillo de Baza*. Durante el año 1880 se estrena la temporada del Apolo con la zarzuela de Camprodón y Arrieta *El Dominó Azul*, con la que se presentó Berges, alcanzando un éxito clamoroso. En esta obra hay una escena en la que Felipe II, cubierta la cara con un antifaz, bromea con sus cortesanos sin darse a conocer, pero aquella noche del 18 de septiembre de 1880, el antifaz resbala del rostro de Felipe II, mientras afirmaba que nadie le podría reconocer, por lo que se provoca una carcajada continua entre el público, que conocía "al dedillo la zarzuela de Arrieta" según Chispero. En los días sucesivos se presentó *Entre el alcalde y el rey* de Gaspar Núñez de Arce y Arrieta, triunfando en esta zarzuela la Soler y el barítono Navarro. El 28 de septiembre se estrena en el Apolo la primera obra de la temporada, se trata de la zarzuela *Heliodora o el amor enamorado*, con música de Arrieta sobre un libro de Hartzenbusch. La obra gustó poco, aplaudiéndose por respeto a Arrieta, que dirigía la orquesta. Fue obligado a dirigir la palabra y en emocionadas frases dedicó los aplausos que le dedicaba el público a la memoria de su insigne colaborador Hartzenbusch. *Heliodora* y *La guerra Santa* son las dos últimas obras importantes de su carrera. Ambas contienen una refundición de *Marina*, cuidando algunos detalles de forma.

Durante la temporada 1883-84 y debido a los múltiples y continuos desacuerdos entre los empresarios y los autores líricos en cuanto al arrendamiento del Teatro Apolo, los maestros Arrieta, Caballero, Chapí, Llanos y Marqués y los libretistas Ramos Carrión, Zapata, Estremera y, Novo y Colson, siguiendo el ejemplo de lo sucedido en el Teatro de

---

la Zarzuela, deciden firmar un compromiso, en virtud del cual cada uno aportaba cinco mil pesetas para los gastos preliminares de la temporada y juraban ofrecer un repertorio con autoridad en dicho teatro, sin que por esto se excluyera ningún otro autor, sino que aseguraban el estreno de obras nuevas en cada una de las dos temporadas que habría de durar el compromiso que se llamó "de los ocho", porque Novo y Colson se salieron de él antes de firmarse.

Así, en la última semana de agosto de 1883 se reúnen para ultimar todos los detalles para el arrendamiento del Apolo, capitaneados por Arrieta. Deciden que la orquesta será dirigida por Caballero, Chapí y Llanos, siendo Director de escena Miguel Soler. La función inaugural tiene lugar el 28 de septiembre, en cuya noche se canta *Marina*, y se estrena un apropósito titulado *El arte patrio* de Ramos Carrión y música de Caballero, interviniendo todos los artistas de la compañía. Tras cantarse *El dominó azul* y *Los diamantes de la corona*, zarzuela con la que hace su presentación Elisa Zamacois con gran éxito, se estrena el 27 de octubre *San Franco de Sena*, arreglo de la comedia de Moreto, puesta en música por el propio Arrieta. Esta obra fue uno de los hitos gloriosos de Apolo. Arrieta compuso una obra con la que llegó a obtener un éxito parecido al de su ya célebre *Marina*. "Chispero" afirma que "la obra no mereció tanto entusiasmo ya que la partitura era corta de inspiración y desde luego más italianizada que la misma *Marina*; pero aun con todo, el público, aprovechó la circunstancia para testimoniar a don Emilio su admiración, su gratitud y como en la conciencia popular palpitaba la creencia de que este gran músico era el verdadero paladín del género zarzuela que tanto entusiasmaba a los madrileños de aquella época tras haber gozado en los principios del género con obras como las iniciales de Oudrid, Gaztambide, Barbieri y el propio Arrieta". La obra fue interpretada por la Cortés, y la Roca, y con ellas Berges, Soler, Ferrer y Guerra. El éxito de público fue extraordinario, siendo objeto de una verdadera apoteosis a Emilio Arrieta. La asociación de autores-empresarios que continuaban dirigiendo el Apolo durante la temporada siguiente, siguen poniendo en cartel numerosas obras de Arrieta, ya estrenadas en otros teatros madrileños.

Arrieta murió en la misma casa que Eslava (San Quintín, 6) y en la misma alcoba precisamente donde fallecieron el General Mayaldé, Antonio Flores, el ilustre autor de *Ayer, hoy y mañana*, y Adelardo López de Ayala, su fraternal amigo. Sus últimas emociones de artista las experimentó en un ejercicio lírico de la Escuela Nacional donde oyó cantar la *Balada* y el dúo de *El Grumete*. Preparaba una fiesta en el gran salón del Conservatorio en honor de Gounoud y le sorprendió la muerte cuando tenía escritas algunas cuartillas, haciendo la apología del compositor francés.

Reina, entrara en el gremio de la Zarzuela, consiguió que Camprodón accediera a entregar su libreto a Arrieta y luego Gaztambide mismo se encargó de persuadir a este a que pusiera la música. Con estos antecedentes se compuso *El Dominó Azul* que fue puesto en escena por primera vez el sábado 19 de febrero de 1853 en el Teatro del Circo y a beneficio de Salas. El éxito de esta obra fue brillante y merecido, produciendo bastante a la Empresa del Teatro"<sup>39</sup>. El asunto<sup>40</sup> es

---

El 30 de enero de 1871 le fue concedida la Gran Cruz de Isabel la Católica. El año 1873 fue nombrado académico de número de la de Bellas Artes de San Fernando en virtud del Decreto expedido en ese año por el ministerio de Fomento creando una nueva Sección de Música, en cuyo decreto se designaban los doce académicos que por la primera vez habían de componerla, entre los cuales figuraba Arrieta. Bajo la dirección de Arrieta ha registrado la E. N. de M. y D. la creación de la Academia de Bellas Artes en Roma, gran servicio prestado al arte lírico español por Emilio Castelar; la creación de la sección de música en la Academia de B. A. de S. Fernando debida casi exclusivamente a Manuel de la Revilla: la reconstrucción del gran salón-teatro de la Escuela e instalación del órgano en el escenario; la adopción del diapason normal; la creación de las clases de conjunto vocal e instrumental; el aumento de honorarios que disfrutaban por cada cinco años los profesores de número y cobranza de los derechos de los exámenes; la creación de cuatro pensiones a favor de los alumnos de canto y otros dos para los de la clase de declamación; la instalación de una biblioteca musical, etc." Cortizo, Encina. "Arrieta, Emilio". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (en prensa).

<sup>39</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Documentario).

<sup>40</sup> La joven Doña Leonor de Haro tiene amores con el galán Hernán; pero la Marquesa de San Marín, también está enamorada de Hernán y desdeñada por éste, urde una intriga para vengarse de él, y de su amada. Luego se sabe que el rey D. Felipe IV andaba a su vez enamorado de Da. Leonor. Aprovechando un baile de máscaras que se da en el Buen Retiro y después de que averigua que Da. Leonor irá disfrazada con un *dominó azul*, se hace ella otro igual, pero no se presenta en el primer momento con él, sino con el que varios cortesanos sabían que había de llevar: el de hechicera. Con él y a cara descubierta habla a Da. Leonor, a quien incita a ausentarse algún tiempo del baile para ver a su hermano el marqués de Eliche, que estaba oculto en Madrid por haber quebrantado el destierro que el Rey le había impuesto en castigo de sus delitos. Apenas Da. Leonor se ausenta, la Marquesa, que, como camarista de la Reina, tenía habitación en Palacio, cambia de traje y vuelve como si fuera Da. Leonor, por quien la toman muchos incluso el Rey, que de antemano sabía qué disfraz había de llevar al baile. No tardan en hallarse. El

interesante, y la obra es definida por Cotarelo como "una de las joyas de nuestra música dramática del siglo XIX, y como otras muchas de nuestras zarzuelas, sobrepaja en valor artístico a muchísimas óperas extranjeras"<sup>41</sup>.

La forma dramática de la obra es la siguiente:

## ACTO I

- 1º. Coro de introducción
- 2º. Escena: dos tiples, tenor y bajo
- 3º. Dúo de tiple y tenor (Santamaría y González)
- 4º. Romanza de tiple (Moreno)
- 5º. Dúo de tiple y tenor (Moreno y González)
- 6º. Terceto final, tenor barítono y bajo

## ACTO II

---

Rey le da el brazo y la conduce fuera del salón, por los sombríos jardines del Retiro. Esto lo ven casi todos los asistentes al baile, y en especial el marido de la Marquesa, que servía al Rey de intermediario en esta aventura y era el correveidile de las novedades de la Corte, y todos creen que Da. Leonor es la querida del rey D. Felipe IV. También lo cree el pobre Hernán, a cuya vista se habían desarrollado estas escenas, y como es de suponer, se desespera. Antes de volver al salón, la Marquesa cuyo disfraz había respetado Felipe IV, por exigirlo así la falsa Da. Leonor, vuelve a su cuarto, deja el dominó, y queda con su primitivo traje de hechicera, en el momento en que Da. Leonor regresa de su visita a su hermano y observa las risas, murmuraciones y desvíos de las damas y, sobre todo, la cólera y celos de su amante. Comprende que algo ha pasado contrario a ella, de lo que le enteró en parte su rival la Marquesa, que le calla lo del doble disfraz, así es que no atina cómo pudo nadie creer que iba por el bosque del Retiro sola con el Rey, estando en otra parte. Pero como era mujer valerosa se presenta al día siguiente al Rey a pedirle justicia, y tales protestas hace, que el Monarca se persuade de que la del dominó azul fue otra dama. Y como a la del jardín le había tomado un pañuelo que la charlatanería del Marqués descubre ser uno que días antes había regalado a su mujer, no le fue difícil a Don Felipe restaurar la honra de Da. Leonor ante los cortesanos, conocedores del embrollado negocio.

<sup>41</sup> Cotarelo, *Op. cit.* p. 395

- 7º. Coro de introducción
- 8º. Cuarteto de tiple, tenor, barítono y bajo (Santamaría, Salas, González y Calvet)
- 9º. Romanza de tenor (González)
- 10º. Concertante de dos típles, tenor, barítono y bajo. Coro

### ACTO III

- 11º. Aria de barítono y coro de la murmuración
- 12º. Dúo de típles cantado por las señoras Santamaría y Moreno
- 13º. Terceto de tiple, barítono y bajo (Moreno, Salas y Calvet)
- 14º. Coro
- 15º. Final<sup>42</sup> (tiple, barítono y coro)

La obra está analizada en profundidad al final de este capítulo, pero pertenece a la línea de ampliación formal que parte de *Jugar con fuego*, y que aumenta la cantidad de números musicales de cada acto.

La obra estuvo representada por los siguientes actores:

*Marquesa de San Marín:* Luisa Santamaría  
*Da. Leonor de Haro:* Angela Morenc  
*Felipe IV:* Francisco Calvet  
*Marqués de San Marín:* Francisco de Salas  
*Hernán, paje del Rey:* José González  
*Vizconde del Jalón:* Francisco Caltañazor

En esta obra se definen ya las cualidades de Arrieta como compositor; se observa sentimiento, claridad en la expresión de afectos y sencillez melódica, así como un buen desarrollo armónico y buen uso de la orquesta, resultando siempre una música elegante. La obra se puso con

---

<sup>42</sup> Se criticó que la obra no acabara con música, y así los autores compusieron un final musical que se añadió a partir de la representación del 12 de marzo, y se imprimió con el resto de la obra.

todo el lujo y decoro ya usuales en el Circo, resultando una representación que en conjunto fue perfecta. La Santamaría y la Moreno cantaron muy bien, a pesar de los defectos de dicción de la segunda que hacía difícil la comprensión del texto. Sin embargo, en *La Epoca*, se halaga al tenor José González por "que desempeñó su parte con aplomo e inteligencia. Como actor ha adelantado mucho, y como cantante su voz es fresca y simpática; su pronunciación tan clara, que no se pierde ni una sílaba; su afinación ajustada siempre. (...) El final del segundo acto, cuya tesitura, así como la de la del Romanza es muy aguda, dio un si bemol de pecho, claro, vibrante y sonoro".

En *La Ilustración Española y Americana* de la época se narra el éxito de la obra, y el cronista afirma: "El arte español está de enhorabuena. La ópera española que hace tres años se consideraba como un sueño, como una quimera imposible, es hoy un hecho, una verdad incuestionable. ¿Qué nos importa que sea bajo ésta o la otra forma? Lo que no tiene duda es que la música española no se halla hoy reducida al repertorio de nuestras canciones populares"<sup>43</sup>. Está claro que hasta los partidarios de una zarzuela de calidad veían en ella un principio de ópera española. La inspiración de Arrieta, italiana, pero personal y ajena al tema popular en muchos momentos, causaba su efecto. Aquella música parecía poseer un sello de mayor universalidad. La obra se mantuvo en cartel cerca de dos meses, siendo oída cada vez con más gusto, y reponiéndose múltiples veces, siempre con éxito.

Barbieri comenta que "como prueba de la popularidad que en este tiempo tenía la Zarzuela y que de ella se sacaban versos y alusiones a la política y a todo, recuerdo que estando una noche a última hora en el café del Príncipe, los que acostumbábamos a reunirnos allí para hablar y bromear entre ellos Echevarría (el Ingeniero), Paula Roda, Guarnerio, Balanzart y otros cotorrones, entre los cuales yo me contaba aunque no era cotorrón, y tomando yo la batuta empezamos a improvisar con la música del *Coro de la Murmuración del Dominó Azul* los disparates siguientes alusivos al Ministerio y las dificultades que atravesaba respecto a las leyes de ferrocarriles, cuyos disparates se hicieron populares en las altas regiones del poder y contribuyeron a derribar a aquel ministerio: ¡Tal es el poder del ridículo!. Los desatinos eran estos:

---

<sup>43</sup> *La Ilustración musical*, 12 de marzo de 1853.



*Los ferrocarriles  
son muy difíciles:  
Periquito Egaña  
no sabe qué hacer  
¡Ay! ¡Ay, qué placer!  
Don Pablo Sovantes  
se ha puesto los guantes:  
Francisco Lerrundi  
y tuti li mundi  
se van a joder.*

El éxito del *Dominó Azul*, al paso que fue importante para el género de la zarzuela produjo o dio margen a algunos acontecimientos desagradables. Arrieta tenía una especie de estado mayor que le rodeaba y adulaba en los periódicos continuamente; el mismo escribía también en *El Diario español*, si mal no recuerdo, artículos de crítica musical. En el Café Suizo se reunía toda esta pandilla; figuraban en primer término: Arrieta, Goizueta, Albuérne, Ceferino Suárez Bravo, Ayala, Selgas y otros que uniendo en el pensamiento a Guelbenzu (hijo) y no recuerdo quien más, concibieron la idea de que ingresara Arrieta en nuestra Sociedad del Circo. A este fin calentaron de cascotes a Salas y Gaztambide los cuales, en la primera Junta que tuvimos los siete socios en el mismo Teatro del Circo, propusieron con gran calor que se admitiera socio al susodicho Arrieta. Entonces yo me levanté y dije que no votaría semejante admisión, pues aunque Arrieta era amigo mío, no era menos cierto que había hasta entonces él mirado con desdén la zarzuela, y aún a pesar de esto creía yo que una Sociedad como la nuestra que tanto había trabajado para establecer el género, luchando con tantas contrariedades cuando éste se hallaba en la prosperidad fuera a repartir su gloria y sus intereses con quien nada había trabajado en el particular: dije en fin que opinaba porque nuestra Sociedad no sufriera nunca modificación, si bien yo a Arrieta le quería como amigo y como compositor le respetaba, deseando que sus obras ocuparan un lugar preferente en el Teatro porque tal merecían. Esto como era natural, promovió una discusión acalorada en la que Luis Olona y otros opinaron como yo, resultando al fin que por mayoría se acordara la no admisión de Arrieta en nuestra Sociedad. Esta resolución

no solamente incomodó a Arrieta y sus parciales, sino también a Salas y más particularmente a Gaztambide que estaba entonces muy entusiasmado por Arrieta sobre cuyo entusiasmo hablé yo a Gaztambide la tarde del Viernes Santo y le predije cuanto después le sucedió, con la misma exactitud que si yo lo hubiera visto y era que tales cosas le había de hacer Arrieta que habían de ser ambos (como lo son actualmente y desde entonces) enemigos irreconciliables"<sup>44</sup>. A partir de este momento comenzaron Arrieta y sus partidarios a declararle la guerra al Teatro del Circo, contradicción ridícula por parte de Arrieta, que por una parte criticaba los esfuerzos de dichos autores, y por otra les entregaba sus obras para que se las representasen y le pagasen derechos de autor de lo cual vivía.

El viernes 8 de abril<sup>45</sup> de 1853 se estrenó en el Circo a beneficio de Gaztambide *El Marqués de Caravaca*, obra que gustó muchísimo, a pesar de que Arrieta escribió un artículo de periódico censurando su música, que fue uno de los primeros hechos que produjeron los acontecimientos anteriores. Barbieri relata así los acontecimientos que produjo el estreno de la obra: "Corradí en su periódico *El Clamor Público* había descubierto que el *Jugar con Fuego* no era una obra original sino traducida por Ventura de la Vega, literato que tenía y aún tiene muchos enemigos políticos y literarios. Este descubrimiento confirmado por la representación del original *La Condesa de Egmond* en el Teatro de Variedades, mortificó como era natural a Ventura de la Vega y en silencio, sin duda, se propuso vengarse de sus émulos. Al efecto escribió *El Marqués de Caravaca*, en cuya escena IV hay una alusión muy marcada, cuando dice:

---

<sup>44</sup> Barbieri continua diciendo: "Recuerdo todo lo expresado para que sirva de inteligencia a hechos posteriores, y para que se vea el origen que tuvo la guerra de pandilla que se hizo a nuestro teatro, guerra que tuvo acción dentro de nuestra misma Sociedad, resfriando el entusiasmo de algunos individuos, y molestando a todos, lo que indudablemente fue principio de la disolución a que hoy hemos venido a parar. ¡Qué guerra tan baja! ¡Qué proceder tan asqueroso!!... " Barbieri, Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Documentario).

<sup>45</sup> El 27 de marzo se estrenó en el T. del Príncipe una zarzuela titulada *La flor del valle*. La letra era de Juan de Ariza, y la música de un autor desconocido. Dicha zarzuela no alcanzó un gran éxito.

- No diga luego el Marqués  
que esta farsa es traducida!

- ¡Qué importa!

- ¡Buen desatino!

- Aunque con ella le echemos,  
de mengua nos cubriremos,  
si va por ese camino  
diciendo el pobre entre sí:  
"Sólo siento, y con razón,  
que con una traducción  
me hayan echado de allí!"

Lo más singular que hay en la cuestión presente es que el manuscrito se lo leyó Vega a el Conde de San Luis, a Manuel Cañete y otros varios sujetos y que habiendo rogado Cañete le dijera si *El Marqués de Caravaca* era o no traducido, le contestó que era original y muy original. No se contentó Vega con lo dicho sino que a nuestra Empresa del Circo dijo que puesto que las obras suyas originales no habían de valer lo que las traducidas, y que *el Marqués* le había costado mucho trabajo que exigía se le pagara por él no conforme a la establecida tarifa sino que había de ser más, es decir el 7%. Todas estas cosas contribuyeron a que la generalidad creyéramos de buena fe que era obra original, mayormente cuando toda la obra estaba tan bien hecha y tan salpicada de chistes y alusiones locales y hasta personales a Vega como aquella de:

Su tío Don, Don... don,  
don dilindón

que él mismo había hecho en su juventud. Los enemigos del poeta no se lo creyeron fácilmente y empezaron a revolver el mundo a fin de descubrir tan descarada superchería. En vano fue que Cañete publicara un artículo elogiando la originalidad de la obra, pues al cabo de algún tiempo salió el *Clamor Público* declarando la existencia de *Le Nouveau*

*Pourceaugnac*, obra de cuyo original había sacado Ventura su *Marqués de Caravaca*, y poniendo en evidencia la petición de mayor tanto por ciento en un artículo lleno de hiel pero también lleno de razón. Al ver esto Cañete engañado, se quedó corrido de vergüenza por lo que había escrito de la originalidad y todos los que teníamos algo que ver en el asunto nos mirábamos avergonzados de lo que a Vega más que a nadie debía avergonzar. A la sazón Vega se había marchado a París y entonces yo viendo que nadie salía a la pública defensa del mal parado Vega, a quien yo estaba tan agradecido, marché a su casa y obtuve de su mujer (Manuela Ledesma) el adjunto impreso francés que sirvió a Ventura de original. Manuela también estaba avergonzada con el descubrimiento de la surperchería de su marido y yo me quedé hecho una pieza al cerciorarme de que en efecto tenían razón completa los detractores de Ventura de la Vega. En tales circunstancias escribí un largo artículo defendiendo a Vega y con una carta se lo remití a Corradí<sup>46</sup> que se excusó de publicarlo, pero

---

<sup>46</sup> Las cartas que se enviaron Barbieri y Francisco Corradí son las siguientes:

"Señor Corradí:

Estimado señor mío: aunque no tengo el honor de tratar a usted me tomo la libertad de escribirle para rogarle inserte el adjunto artículo en el periódico que con tanta aceptación dirige.

Las razones que me obligan a molestarle se hallan consignadas en mi escrito: espero que, en la justificación de usted, se dignará estimarlas.

Ruego a usted que determine las impresiones del referido artículo con la mayor brevedad posible y aún suplico que mande hacerlo con un carácter de letra semejante al empleado en las Fraternas.

Ignoro las costumbres de su Redacción: si debo retribuir por el favor que le pido, sírvase usted librar la cantidad que sea contra esta su casa Carrera de San Jerónimo-26-3º para satisfacerla en el acto.

Mucha es mi osadía al dar semejante paso, pero aun es mayor mi agradecimiento a los favores recibidos de mi amigo don Ventura de la Vega por lo que podrá usted calcular que si usted accede a mis deseos no olvidará nunca semejante favor su afectísimo S.S.L.B.L.M.

17 de Mayo

Francisco Asenjo Barbieri

Dígnese usted acusarme el recibo de esta carta."

---

Corradí contesta con la siguiente:

"Muy Señor mío de todo mi aprecio:

Tenía resuelto en volver a tocar el asunto de la zarzuela titulada *El Marqués de Caravaca* para que no se me imponga animados de particular animadversión hacia el Señor Vega, contra cuya persona nada tenemos. El artículo de usted renovará la polémica ya porque nos veremos premiados a refutar las opiniones de usted con algunas de las cuales no estamos de acuerdo, ya porque se darán por aludidos otros que saldrán a la palestra.

En esta polémica tenía que salir por fuerza maltratado el Señor Vega. He aquí la razón porque juzgo poco conveniente la publicación del artículo. Si usted se empeña en ello, sin embargo le complaceré, advirtiéndole que en *El Clamor* no se exige nada cuando se trata de cuestiones de interés público o en que se ventilan puntos de literatura. Sólo le advierto que tardará su inserción porque hay mucho original pendiente.

Aprovecho esta ocasión para ponerme a las órdenes de usted.

Suyo afectísimo y S. S. S. q. S. M. B.

F. Corradí."

Réplica de Barbieri a Corradí.

"Señor don Fernando Corradí

Apreciable Sr mío:

Estimando como debo las observaciones de su fina y atenta carta, me es muy terrible el que llegaran un poco tarde en razón a haber mandado ya el artículo a *El Heraldo* y a *La Ilustración*.

Creo sin embargo que con mi escrito y las consecuencias que pueda tener, nunca podrá el señor Vega quedar tan mal como lo está indefenso.

Por mi parte aseguró a usted que no ha sido mi ánimo aludir a nadie ni atacar personalidades en su totalidad para mí muy respetables y más particularmente las que constituyen la redacción de su excelente periódico.

La cuestión del señor Vega es para mí un deber de conciencia y ante éste no debo retroceder: si las razones que emito en mi artículo tienen alguna fuerza, el público las apreciará; si no la tienen caerán por sí solas sin necesidad de refutación ni de enojosas polémicas para las que no me siento con bastante ingenio. Por esta razón escribo a usted rogándole conserve esta carta para que sirva de única contestación a todo escrito que se

que yo sin embargo le di a la estampa en el periódico *La Ilustración*. En este artículo hacinaba yo sofisma sobre sofisma para defender a mi compañero y aunque no logré convencer al público, sin embargo atenué mucho el mal efecto que había hecho en todos semejante asunto. También a Ventura le dio sentimiento el que se descubriera el pastel, y así cuando volvió de París al otoño siguiente hizo que se suprimieran en la representación aquellos versos de la traducción que dejó apuntados y aunque no me dio las gracias por mi defensa, ni profirió palabra sobre el particular, todos sin embargo conocimos que el descubrimiento le había sentado muy mal a juzgar por el humilde gesto que tuvo unos pocos días, aunque no muchos.

Resta sólo decir que las representaciones de esta obra a pesar de todo dieron grandes productos a la Empresa"<sup>47</sup>.

La obra en efecto, estaba basada en la misma obra que se había utilizado como inspiración para *Jugar con fuego*; el mismo Vega retira unos versos de la obra a su regreso de Francia, que decían:

FROILAN: *Antes que hagamos  
el paso de la zarzuela  
tengo yo acá discurrida  
otra escena.*

BRUNA: *Y de interés*

FROILAN: *No diga luego el Marqués*

---

publique en contra del que he redactado sin otras pretensiones que las anejas a mi amistad con don Ventura de la Vega.

Aunque el mucho original con que su periódico cuenta no le permita imprimir tan pronto el artículo, se lo remito a usted sin embargo para que de él haga el uso que más le agrade en la inteligencia de que no dudo que en la generosidad de usted hará aquel que desea su más agradecido y atento deudor q. B. S. M. Francisco Asenjo Barbieri. 18 de Mayo de 1853".

-Barbieri continúa- Para concluir diré que ni Corradi insertó el artículo ni tampoco su periódico ni otro alguno hablaron más de la cuestión después que publicó *La Ilustración* mi defensa de Ventura". Mss. 14.077. *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Documentario).

<sup>47</sup> Barbieri, Mss. 14.074, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional.

*que esta farsa es traducida.*

pero, según Cotarelo, exceptuando "la idea principal de fingirse tonto el jerezano y alguna escena, nada más debe la zarzuela a la pieza francesa"<sup>48</sup>. La partitura tiene sólo dos cuadros<sup>49</sup> y los siguientes números:

- 1º. Canto de Enrique, Luis y Coro
- 2º. Froilán, Bruna, Enrique, Luis y coro
- 3º. Cantar ejecutado por la señorita Aparicio
- 4º. Dúo de Lola y el Marqués
- 5º. Rita y el Marqués
- 6º. Canción de la Soriano (luego Enrique, Froilán y Coro)
- 7º. Aria de Doña Bruna
- 8º. Concertante (Froilán, Bruna, Marqués, Enrique y Luis)
- 9º. Seguidillas cantadas por Salas
- 10º. Canto final por el coro.

y el reparto de la obra fue el siguiente:

*Marqués de Caravaca:* Salas  
*El Brigadier Berlanga:* Calvet  
*Enrique, capitán:* José González  
*Luis:* López  
*Froilán:* Caltañazor  
*Lola:* Señora García  
*Rita* <sup>50</sup>: Eladia Aparicio<sup>51</sup>  
*Bruna:* María Soriano

---

<sup>48</sup> Cotarelo, *Op. cit.* p. 409

<sup>49</sup> La obra continúa la tradición anterior a la zarzuela restaurada de Hernando, y vuelve a las formas anteriores de un sólo acto.

<sup>50</sup> El papel de *Rita* es de gran lucimiento para cualquier soprano, y puede haber sido culpable de ciertas reposiciones de la obra.

<sup>51</sup> Fue su primera aparición en escena, que fue recibida con una gran ovación del público. Había ganado el Primer premio de canto en el Conservatorio en 1850.

La obra fue puesta en escena con toda propiedad de decorados y de vestuario. Eduardo Velaz de Medrano escribió respecto el último estreno de Barbieri: "Nadie como Barbieri ha sacado tanto partido de los cantos nacionales, y a él son debida la mayor parte de las innovaciones que se han visto en la zarzuela. Las castañuelas, las guitarras, las bandurrias han hecho un papel importante y nuevo en *Gloria y Peluca* y *La espada de Bernardo*. Es el primero también que ha logrado fijar la atención del público en la orquesta, por lo graciosamente que maneja los instrumentos, cuya índole y aplicación conoce como muy pocos. Por último el corte nuevo que ha adoptado para la forma de ciertas piezas de *El Marqués de Caravaca* es una prueba más de que Barbieri se detiene y medita antes de escribir"<sup>52</sup>.

Tras este estreno de Barbieri, se pone en escena el 25 de abril una obrita titulada *La Cotorra*, con letra de Olona y música de Gaztambide, que agradó aunque quedó para cierre de alguna función larga. Tras esta obra llegaba *Don Simplicio Bovadilla*, que se estrenó en el Circo a beneficio de Caltañazor el sábado 7 de mayo de 1853. La obra tenía letra de Manuel Tamayo y Baus, y la música correspondía a todos los compositores de la empresa menos Oudrid. "Gustó poco debido a la obra en sí y a las mal dispuestas decoraciones y tramoyas. Solamente se aplaudió mucho la *Escena y Coro de Alguaciles* de Gaztambide que además de ser bonita pieza, la cantaron las coristas de una manera admirable. Esta magia<sup>53</sup> costó mucho y produjo muy poco a la Empresa"<sup>54</sup>. La obra cuenta con tres actos, y tiene 17 números de música de los que 10 son coros. El reparto con el que se estrenó fue el siguiente:

*Dorotea*: Joaquina Lombía

*Da. Leonor*: Ramona García

*Una ninfa*: Luisa García

*Ventera*: Matilde Tabela

*Simplicio Bovadilla*: V. Caltañazor

---

<sup>52</sup> *La España*, abril de 1853

<sup>53</sup> Era una zarzuela de magia en recuerdo de *La pata de cabra*.

<sup>54</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional (Documentario)



*Taravilla:* José Alverá

*D. Juan:* Ricardo Allú

*Don Lope:* José Aznar

Las obritas que se estrenaban no procuraban grandes beneficios y la empresa recurría a la reposición de *El Valle de Andorra*, que motivaba artículos en contra de la puesta en escena de dicha zarzuela, como el que apareció en mayo en *La España* diciendo: "el fiasco de *Don Simplicio Bobadilla* es para el teatro del Circo un tremendo golpe. Con más furor que nunca los domésticos de ambos sexos van a formar una cadena magnética en derredor de la partitura del compositor Gaztambide, y solo Dios sabe cuando nos veremos libres de *El Valle de Andorra*, obra apreciadísima, ciertamente, pero repetidamente repetida, que ya cansa. Por fin, con no admitir para el servicio de la casa ningún ser que cante o tararee el consabido sonsonete, "Venid, venid - al son del tamboril", es fácil salvase de los manoseados cánticos de la zarzuela; pero es el caso que no puede uno salir a la calle sin tropezar con algún pordiosero que alarga la mano y pide un ochavito diciendo: "Yo soy del Valle de Andorra - el viejo pastor". Las costureras antes de responder a las declaraciones amorosas de los horterillas, toman un aire sentimental y cantan "Flor galana", etc, etc. Los que van en busca de gorriones y jilgueros a las orillas del Canal, se creen autorizados para remedar a Víctor, el Cazador, y por último, hasta los ciegos se entregan afanosos a la venta de las aleluyas del *El Valle de Andorra*. Esto es una calamidad y en vano hemos esperado a que la espada de *Don Simplicio* nos librara de semejante pesadilla"<sup>55</sup>.

El 28 de mayo se estrena una zarzuela en un acto, titulada *El Alcalde de Tronchón*, que tenía letra de Calixto Boldún y que fue puesto en música por Oudrid, que salvó con su música la obra. La obra se hacía a beneficio de Barbieri, y en la función se incluían algunos actos de alguna de sus obras.

Tras este estreno comenzamos con los beneficios que se producen cada año al final de la temporada teatral, y que este año son los siguientes:

---

<sup>55</sup> *La España*, 17 de mayo de 1853

- El 17 de marzo el de Angela Moreno, en el que se cantó por sexuagésima segunda vez *El Valle de Andorra*.

- El 8 de abril el de Gaztambide con el estreno del *Marqués de Caravaca*

- El 2 de mayo el de Salas con *El Dominó azul*.

- El 7 de mayo fue el de Calatañazor con *Don Simplicio*

- El 2 de junio el de María Bardán con *El Duende*, para cuya representación se trajeron algunos actores que la habían cantado con ella en 1849.

- El 7 de junio del de los coros con *El Valle de Andorra*.

- El 20 de junio el de Oudrid, con la puesta en escena de fragmentos de *El Valle de Andorra*, *Buenas noches señor Don Simón*, etc.

- El 22 de junio el de Inzenga con *El Dominó azul*.

- El 24 de junio se celebró el beneficio de Emilia Moscoso, con varias obra entre las que se incluía *El Grumete*.

- El 25 fue el de Hernando, con un estreno de una zarzuelita escrita por Enrique de Cisneros, y puesta en música por Fernando Gardín, titulada *La litera del oidor*. El asunto<sup>56</sup> es agudo e ingenioso según la opinión de Cotarelo, pero la música fue oída con ánimo hostil y no gustó al público<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Se trata de un criado travieso, que para servir los intereses de su amo viste la toga y se sopla en la litera de cierto oidor, por quien logra que le tengan hasta que le descubren y se aclara el enredo.

<sup>57</sup> En *La España* del 25 de junio se publicó cómo "al escuchar las primeras trombonadas de la orquesta presumimos que se trataba de algún oidor sordo, a quien era preciso hablar

- El 27 fue el beneficio de Arrieta, que se llevo a cabo con fragmentos de obras del autor.

- El 28 de junio, fue el de Juan Antonio Carceller, que eligió *Jugar con fuego* para centro de la función.

El 17 de junio se había estrenado otra obra para cerrar la temporada, con música de Arrieta y letra de nuevo de García Gutiérrez: la zarzuela *El grumete*. Esta zarzuela produjo tal estallido de público, que tuvo que mantenerse en cartel varios días más antes de cerrar la temporada. El asunto<sup>58</sup> es sencillo y está bien desenvuelto. La forma dramática que adopta la obra pertenece a la línea de desarrollo autóctono, o hispánica que hemos comentado convive con la forma de zarzuela grande durante toda la primera mitad del siglo:

- 1º. Preludio e Introducción. Coro de aldeanos y Luisa
- 2º. Canción cantada por la señorita Aparicio
- 3º. Dúo de las señoritas Aparicio y Moscoso
- 4º. balada fantástica, cantada por el Sr. Salas.
- 5º. Dúo de bajos, cantado por los señores salas y Calvet
- 6º. Terceto cantado por las señoritas Aparicio y Moscoso y salas.
- 7º. Barcarola final y coro.

y el reparto de dicha representación fue el siguiente:

---

en un diapasón alto. Pero lejos de éste, nos encontramos con que el togado, cuyo papel representa Caltañazor, no necesita de trompetilla acústica para hacerse oír".

<sup>58</sup> A Luisa, graciosa e ingenua joven hija de unos labradores de la Costa cantábrica, van a casarla sus padres con el palurdo Antón, aunque ella ama y se acuerda de Serafín, su compañero de infancia, que está trabajando lejos como *grumete* en el buque de su tío, capitán corsario. El joven marinero regresa de nuevo. Pronto los dos muchachos se juran amor eterno, cuando aparece el tío buscando a su sobrino que se había escapado del barco sin permiso. En la siguiente escena, Luisa obtiene el consentimiento del tío para la boda, que aprueban en el acto los padres de Luisa.

*Luisa:* Señorita Moscoso  
*Juana:* Señora Bardán  
*Serafín, grumete:* Señora Aparicio  
*Tomás, corsario:* Señor Salas<sup>59</sup>  
*Pascual:* Señor Calvet  
*Antón:* Señor Caltañazor

Es la primera vez en esta etapa de nuestra escena lírica, que un personaje masculino está representado por una mujer (*el grumete* es representado por Eladia Aparicio<sup>60</sup>); la tesitura, siempre en estrecha dependencia de las condiciones vocales de los actores que van a representar cada obra, se traslada ahora a regiones vocales más agudas - recordemos que en las primeras obras del T. el Instituto y Variedades sólo aparecían voces de tiple y barítonos, y apenas aparecían tenores-. La representación se hizo con la propiedad que caracterizaba los estrenos del Circo.

La temporada se cerró el 3 de julio, terminando con los beneficios de Olona y los profesores de la orquesta que ya hemos citado anteriormente.

### 3. ANALISIS DE LAS OBRAS DESTACADAS DE LA TEMPORADA<sup>61</sup>.

Hemos elegido para proceder a su análisis dos obras de esta temporada: *El dominó azul*, y *El grumete*, una de ellas en tres actos y la otra en uno, representando así las dos tendencias que hemos venido mostrando en el repertorio, y manifestando diferentes facetas de uno de los autores más destacados: Emilio Arrieta.

---

<sup>59</sup> Recibió los mejores elogios de la crítica, afirmándose en *La España* que "se ha distinguido como siempre, tal vez más que en ninguna otra zarzuela en ésta. Cuando más trabaja más parece crecerse".

<sup>60</sup> Que según las críticas apareció algo cohibida por estar disfrazada de hombre, en lo que no tenía mucha experiencia.

<sup>61</sup> Remitimos al Apéndice de partituras de la tesis para seguir los análisis de las obras.

## 2. El Dominó azul.

La partitura de esta obra que hemos utilizado para su análisis, se encuentra en el Archivo lírico de la Sociedad General de Autores de Madrid<sup>62</sup>. Además de esta partitura existe en el mismo archivo una reducción para piano de Justo Moré editada por Pablo Martín<sup>63</sup>.

La obra de Arrieta divide su material musical en tres actos. Las obras en un acto nunca podrían pasar de ser un sainete con música, así las zarzuelas de Hernando comienzan dando un paso hacia adelante que permite avanzar dramáticamente al género y unirse al desarrollo del arte lírico europeo. Sin embargo, a partir del estreno de *Jugar con fuego* los dos actos ya no satisfacen las necesidades dramáticas de los autores que requieren una mayor amplitud de la forma, aspirando poner en música un drama completo, lo que provoca que la división en tres actos sea la preferida por los compositores. Posteriormente Barbieri elegirá dicha fórmula para zarzuelas como *Los diamantes de la corona*, con letra de Camprodón, estrenada el 15 de septiembre de 1854 en el T. del Circo, *Mis dos mujeres*, con letra de Olona, estrenada el 26 de marzo de 1855 en el T. del Circo, *Un tesoro escondido*, con letra de Ventura de la Vega, estrenada el 12 de noviembre de 1861 en el T. de la Zarzuela o *Pan y Toros*, estrenada el 22 de diciembre de 1864 también en el T. de la Zarzuela.

*El Dominó Azul*<sup>64</sup> refleja la necesidad de Arrieta de ampliar la forma dramática a tres actos, acostumbrado a los amplios dramas que

---

<sup>62</sup> Cortizo, Encina. *Op. cit.*

<sup>63</sup> "El Dominó Azul, zarzuela en 3 actos ejecutada por primera vez en el teatro del Circo, original de D. F. Camprodón. Puesta en música y dedicada a su noble protector y amigo, el ilustrísimo sr. Conde Julio Litta por Emilio Arrieta. Reducción por Justo Moré. Madrid, Almacén de Música de Pablo Martín, editor.

<sup>64</sup> Interesantes resultan las palabras de Peña y Goñi, que transcribimos a continuación: "La primera página de la zarzuela llamó ya poderosamente la atención del público, que hubo necesidad de repetirla. No es extraño; la introducción de *El Dominó azul* es un prólogo elocuente en el cual se destacan, desde luego, los rasgos más salientes de la individualidad de Arrieta. En la primera parte, *Como prenda de esta llama*, el interés

había puesto en música anteriormente como *Ildegonda* o *La Conquista de Granada*. Arrieta ha sido formado en la tradición lírica italiana en el Conservatorio de Milán, y se resiste a componer obras en un acto, siguiendo la línea que hemos definido como casticista, o hispánica, en el sentido de búsqueda de un lenguaje nacional a través de la forma de un sólo acto anterior a la zarzuela restaurada; prefiere ser considerado como

---

principal reside en la orquesta, cuya melodía ritmada con suma elegancia, trae a la mente el abandono encantador de la *caña* andaluza que dulcemente se eleva sobre las voces del coro. La animación de los cortesanos ante la perspectiva de un baile regio comienza a iniciarse en el segundo tiempo *Quizás mañana*, que prepara el episodio más bello de esta preciosa introducción: el andante. El carácter de la Marquesa de San Marín se halla ingeniosamente indicado en las frases llenas de coquetería, *Tibia y dudosa*, a las que se unen los coros en un aparte de gran efecto, salpicado de gracia e intención. Un dramático inciso de Hernán revela a las claras el alma apasionada del mancebo y sirve de puente a la *reprise* del motivo coral, reforzado esta vez con la intervención de las principales voces, que, al final, se funden todas en sonoro y brillante calderón. Tras un pomposo recitado del Marqués anunciando la señal de entrada en la estancia regia, y un pequeño discreteo ente aquél y su esposa, subrayado delicadamente por la melodía, la escena termina con una animadísima *stretta* que describe la alegría y el bullicio de la corte de Felipe IV.

Detesto el análisis. Que los lectores me perdonen este desahogo; y lo detesto más, cuanto más empleo el procedimiento, porque estoy convencido de su inutilidad casi absoluta, tratándose de un arte que hiere directamente el sentimiento por medio de sonido, es decir, por medio de cuanto hay de vago, indefinido e inanalizable. Además, ya lo he dicho antes; Arrieta se presta mejor que otro compositor cualquiera al método sintético, que es más inteligible y mas eficaz, por tanto. Séame, pues, permitido resbalar ligeramente por la partitura de *El Dominó azul*, en cuanto al análisis de la obra se refiere. ¿Quién no recuerda la alegre desenvoltura del primer dúo *De un tierno amante?*, ¿Quién ha olvidado la encantadora melodía *Cuando un galán se enamora?* ¿Quién no admira aquella levantada y hermosa concisión del terceto llamado de la caza, que prepara el final del primer acto, y en el cual la mano experta y fina del maestro ha trazado un episodio lleno de verdad y de expresión?. *El Dominó Azul* está en la memoria de dos generaciones. ¿A qué desmenuzarlo? ¿A qué examinar las piezas una a una? Veamos la obra en conjunto, que así veremos a Arrieta más y mejor." *La ópera española y la música dramática española en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta El Liberal, 1881, p. 452.

un compositor europeísta, y no trata de disimular en ningún momento a lo largo de sus obras la filiación claramente italiana de su estilo<sup>65</sup>.

El primer acto de la obra presenta la siguiente forma dramática:

<b>Nº 1 y 2. INTRODUCCION Y ESCENA: Como premio de esta llama</b>		
<i>Allegro</i>		
cc. 1-35	3/4	Reb M - transición
<i>Larghetto sostenuto</i>		
cc. 36-69	6/8	Sib M
<i>Allegro giusto</i>		
cc. 70-95	4/4	Re M
<b>(Nº 2) Moderato</b>		
cc. 96-103	4/4	Sol M - transición
<i>Andante</i>		
cc. 104-166	2/4	Do M
<i>Maestoso</i>		
cc. 167-193	4/4	Fa M
<i>Allegro animato</i>		
cc. 194-261	2/4	Re M

<b>Nº 3 DUO de tiple y tenor: De un tierno amante</b>		
<i>Andante</i>		
cc. 1-36	2/4	Do M
<i>Poco más vivo</i>		
cc. 37-66	3/4	Do M
<i>Andante</i>		
cc. 67-80	4/4	
<i>Allegro</i>		
cc. 81-84	4/4	re m

<sup>65</sup> Aun cuando escribe obras en un acto, como es el caso de la otra que analizaremos en este capítulo: *El Grumete*, el italianismo aparece incluíblemente.

<i>Allegro moderato</i>		
cc. 85-100	4/4	Sol M
<i>Más vivo</i>		
cc. 101-113	4/4	Sol M

<b>Nº 4. ROMANZA</b> de tiple: <i>Es sombra de mi sueño</i>		
<i>Adagio</i>		
cc.1-23	4/4	Mi M

<b>Nº 5. DUO</b> de tiple y tenor: <i>Cuando un galán se enamora.</i>		
<i>Andantino animato</i>		
cc. 1-12	6/8	Re M
<i>Allegro moderato</i>		
cc. 13-29	2/4	Re M
<i>Andante</i>		
cc. 30-38	6/8	Re M
<i>Allegro moderato</i>		
cc. 39-64	2/4	Re M
cc. 65-84	2/4	sol m
<i>Piu mosso</i>		
cc. 85-91	2/4	Re M
<i>Allegro animato</i>		
cc. 92-111	3/4	Sol M
<i>Piu mosso</i>		
cc. 112-121	3/4	Sol M
<i>Primo tempo</i>		
cc. 122-160	3/4	Sol M

<b>Nº 6. FINAL I (La caza).</b> Terceto con coro: <i>A caza voy</i>		
<i>Largo</i>		
cc. 1-23	9/8	Mib M



Allegro		
cc. 24-49	6/8	Sib M
Piu mosso		
cc. 50-127	6/8	Sib M

La zarzuela comienza con una Introducción muy italiana que termina con una semicadencia suspendida sobre la dominante, que sirve de entrada para el coro. Es un número complejo que presenta una estructura seccional, propia de la ópera decimonónica italiana que no ha logrado todavía, hasta la llegada posterior del verismo, la composición de escenas dramáticas donde el trabajo de ensamblaje seccional del compositor quede disimulado con modulaciones por transformación o enharmonía, y no mediante largas y pausadas cadencias que rebelan claramente sus intenciones. Tras la inestabilidad tonal que presenta la introducción orquestal de la obra, que aparentemente comienza en un claro Re bemol mayor pero que pronto (c. 17) se traslada alterando el segundo grado, a un falso tono de fa menor que se convierte en dominante de la nueva tonalidad de Si bemol mayor, aparece la entrada el coro (c. 37). Interesante es la textura que ha escogido Arrieta para este pasaje coral, en el que manifiesta ya su buen oficio adquirido sin duda en Italia: el coro se limita a cantar en una línea de recitado, a modo de parlato, sobre el que la orquesta emerge con una melodía más cantabile<sup>66</sup>. La forma el fragmento coral hace pensar en el paralelismo que manifiesta con la forma italiana de aria bipartita: cavatina/cabaletta, ya que a partir del compás 70 pasamos de un *Larghetto sostenuto* a un *Allegro giusto* en un vivo Re mayor, que acentúa el carácter de cabaletta. A partir del compás 96 comienza el número 2, con la aparición en escena de la Marquesa de San Marín, que irrumpe con un recitativo italiano al uso, en el que nos trasladamos momentáneamente a un claro Sol Mayor, que en el compás 104 desemboca en el Do mayor de la exposición de la protagonista femenina.

---

<sup>66</sup> Este tipo de textura orquestal es propio de la escuela operística europea del XIX, apareciendo con mucha frecuencia en la opereta francesa a partir de Gounod (pensemos en el dúo del jardín entre Fausto y Margarita), y a partir de los años 50 del siglo XIX se hará un lenguaje propio también en la zarzuela grande.

A lo largo de todo el pasaje se pone de manifiesto el buen trabajo realizado por Arrieta para lograr el empaste de las voces y la orquesta; el coro revela las influencias de los coros de Verdi y Donizetti, al igual que los personajes se presentan dentro de la escena, elevando diferentes melodías sobre el tutti orquestal; los caracteres de los personajes principales comienzan a dibujarse: el de la Marquesa de San Marín, ligero, burlón y lleno de coquetería (*tibia y dudosa*), y el de Doña Leonor dulce y sentimental.

Ejemplo del comienzo del tema de la Marquesa:



Se trata de una forma de presentación vocal del personaje que gusta mucho al autor -pensemos en el número inicial de *El Grumete*, o de *Marina* en la que la protagonista canta una Canción marinera con el coro y hace el primer alarde de sus facultades vocales-; la procedencia de su maestría orquestal está clara ante el primer intento de cadencia de la soprano, en la línea belcantista más pura<sup>67</sup>. Tras la presentación del personaje femenino aparece de nuevo el coro, ahora con un desenfadado motivo popular, con algún tresillo que manifiesta el interés de Arrieta por parecer "popular" a los ojos del respetable, y dentro de esa sección coral surge el tema de Hernán que se eleva, en un nuevo tono -Mi bemol Mayor- sobre el grupo de voces.

Un dramático inciso de Hernán sirve de puente para un motivo coral, reforzado ahora con la intervención de las otras voces principales (Marquesa y Marqués) que al final se funden en un brillante calderón. Esta sección del número es doble y está separado por un recitado del Marqués que anuncia la entrada de los cortesanos en la cámara real; la escena termina con una animadísima *stretta* que se cierra con una típica

<sup>67</sup> Arrieta es quizá el único autor de los que hemos analizado que no manifiesta debilidades en su estilo italiano hacia el mundo francés.

cadencia verdiana, y sirve para describir la alegría y el bullicio de la corte de Felipe IV, ambiente que tanto se aplaudían en las noches del Circo<sup>68</sup>.

El dúo de Hernán y la Marquesa es alegre como corresponde a la situación y al carácter de la dama, y fue también muy aplaudido, recordando por su difícil escritura vocal: el Donizetti más belcantista. Tras una breve introducción orquestal (cc. 1-6) la Marquesa inicia el número con una melodía propiamente belcantista, que concluye con una pequeña cadencia vocal sobre la tónica (Do). Si a la parte vocal de la Marquesa la caracteriza su carácter cantabile, a la parte asignada al tenor (Hernán) lo hará su carácter masculino, rítmicamente hablando, y la mayor fuerza de arranque de las líneas melódicas. Tras la intervención de Hernán el ritmo se acelera y comienza un compás ternario (3/4) con un tempo un *poco más vivo* (c. 37); dentro de esta nueva sección los cantantes estrechan la distancia entre sus intervenciones, y el diálogo entre ambos se hace evidente. la orquesta dobla en la cuerda y el viento madera las líneas melódicas de los solistas, y realiza un típico acompañamiento italianizante con el resto de la plantilla orquestal.

El texto del número es propio de este tipo de comedias cortesanas de enredo amoroso; comienzan ambos con los siguientes versos:

MARQUESA

*De un tierno amante  
guardar la fé,  
y únicamente  
pensar en él,  
a sus amores  
corresponder  
de mi existencia  
fuera el edén.*

HERNAN

*En ese cielo  
también vagué  
sintiendo el alma*

---

<sup>68</sup> De nuevo aparece la asociación de tema histórico cortesano y zarzuela en 3 actos como constante en el desarrollo del género.

*languidecer,  
pero un magnate  
ama también  
a la hermosura  
que yo adoré.*

A partir del momento en el que se estrechan sus intervenciones, el texto se convierte en una serie de reflexiones independientes de ambos, recurso propio del teatro lírico, y de este tipo de trama dramática<sup>69</sup>:

MARQUESA  
*Ya el pobrecillo  
pide cuartel;  
con otro embate  
cae a mis pies.  
Mostróme un dardo  
que le apesté,  
que su coraza  
es de papel.*

HERNAN  
*Qué bien comprende  
esta mujer  
los sentimientos  
de un alma fiel  
Cómo en un libro  
sabe leer  
de mis amores  
la pena cruel.*

---

<sup>69</sup> Pensemos en el dúo entre el Marqués de Caravaca y la Duquesa de Medina (nº 3) del Acto I de *Jugar con fuego* de Barbieri y Ventura de la Vega, en el que ambos están dirigiéndose al público por separado, o en el dúo entre ambos, que aparece en el Acto segundo (nº 7, Dúo del billete), e el que sucede lo mismo. Y para pensar en alguna otra obra de Arrieta, haremos referencia de los dúo ente Marina y Jorge del Segundo Acto de la zarzuela *Marina*.

Lo más destacado de esta segunda intervención de ambos es la cadencia a dúo que aparece al final del fragmento (cc. 64-65), y que podría pertenecer a cualquier momento de la *Lucia* de Donizetti. Tras esta brillante cadencia aparecen unos compases en recitativo (cc. 66-80) que comienzan sin demasiado interés, que, sin embargo, va creciendo a medida que aumenta el dramatismo de la escena. En el compás 72 que comienza la intervención de Hernán, revelando el nombre de su amada, el ritmo armónico se acelera y se produce una modulación a la dominante de fa menor (do) a través de un segundo grado descendido que actúa como sexto grado menor de fa (c. 74); además, y sobre una pedal de esa falsa dominante (do), aparece un descenso cromático que conduce al final de la intervención de Hernán (mi-mib-re-reb-do); la tensión se acumula durante 4 compases (cc. 80-84) con un acorde en ostinato orquestal de séptima disminuida sobre do sostenido que conduce, a la manera de puente, a la sección final del número. En esta última parte el ritmo se acelera (*Allegro moderato*) y ambos solistas al unísono cantan una marcha, que precipita el final y transmite la tensión dramática del encuentro (incrementada por la aceleración final al aparece el *Vivo* en los compases de cierre).

El siguiente número (nº 4), es la Romanza de soprano, que permite hacer alarde de las facultades vocales de la protagonista y de las capacidades líricas del compositor. No tiene demasiado interés ya que se trata de un típico número italiano, que manifiesta el mismo carácter de las otras romanzas de Arrieta o Barbieri. El trabajo de Arrieta con la orquesta es el de mero sostenedora de la voz, y la línea vocal está perfectamente trabajada, potenciando los filados, los legatos interminables, y el fácil lucimiento vocal, a pesar de ser un tiempo lento (*Adagio*), y exigir un buen fiato. La tesitura escogida es central-aguda (no pasa un sol agudo), aunque siempre cabe la posibilidad de ascender a regiones más agudas en la cadencia opcional que aparece al final del número como ya es propio. La tonalidad escogida es Mi mayor, y no se producen modulaciones, sino una inflexión, mediante una serie de quintas a los tonos de Do mayor y La menor. El número no ofrece novedad, incluso el tipo de versificación es la propia del lenguaje dramático italianizante:

*Es sombra de mi sueño,*

*es rayo de mi aurora  
la imagen seductora  
de mi galán doncel.  
Si infiel a mis amores  
negara una mirada, ¡oh!,  
de espinas traspasada  
también le amara infiel.*

El número siguiente (nº 5) es el dúo de coqueteo y amor entre Hernán y Leonor, llamado "el dúo del gavián" por las palabras con las que termina cada una de las dos partes: "no quiero yo la paloma-tan cerca del gavián". Este número que tenía que repetirse todas las noches, está dotado de gran belleza melódica y está hábilmente sostenido por una armonía instrumental rica en matices, que lo completa sin ahogarlo.

Los famosos versos finales del dúo entre Hernán y Leonor, están puestos en música de la siguiente forma:

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves, one for the male voice (Hernán) and one for the female voice (Leonor). The music is in 4/4 time. The lyrics are written below the notes. The male part starts with 'y no quie-ra la pa-la-me tan cer-ca' and the female part starts with 'y no quie-ra la pa-la-me tan cer-ca'. Both parts end with 'del ga-vi-lán'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

Es el número más brillante del primer acto, y uno de los mejor conseguidos de toda la obra. Tras una corta introducción (cc. 1-5) que sitúa tonalmente el número y establece un punto de referencia tonal para el oyente, comienza la parte vocal con el sólo de Hernán; la sección del tenor tiene dos partes: la primera en la que la melodía tiene carácter descendente, aunque está adornada con floreos superiores a los que se les ha eliminado la última nota para agilizar el descenso; la frase final de esta sección presenta el típico diseño melódico cadencial de la ópera italiana: dominante que asciende con un salto de sexta al tercer grado que resuelve en la tónica (la-fa#-mi-re tónica). La segunda sección contrasta por su

carácter rítmico con el carácter melódico de la primera, y agiliza la carga vocal con picados sobre la melodía. El único enriquecimiento rítmico que presenta es un acorde de séptima disminuida sobre la sensible de la dominante (la), provocando un cromatismo (c. 25) en la melodía (fa natural en re mayor), que le confiere un cierto sentido de ambigüedad tonal que resulta cómico. Leonor repite exactamente la misma melodía que ya había cantado Hernán, y a partir del compás 54 ambos se unen en un dúo, por sextas paralelas, para repetir el verso que se hizo famoso. En el compás 64 comienza la sección B del dúo, y Arrieta, con la facilidad melódica que le caracteriza, escribe una sección cantabile de gran belleza, ahora en modo menor. Este fragmento tiene relación con las sonoridades húngaras, por su modo menor y por el tipo de adornos utilizados en las cadencias, intentando quizás Arrieta relacionar esta parte del número con la música popular, que consigue recordarnos al Strauss que utilizará temas populares húngaros y zíngaros en alguna de su operetas a finales del siglo<sup>70</sup>. A través de ese melancólico pasaje en sol menor (subdominante de la tónica inicial y tono homónimo de la tónica final -Sol Mayor-), llegamos a un interludio orquestal de cierta tensión con un acorde de séptima de dominante de la tonalidad final (Sol), que se extiende durante 7 compases si obtener resolución (cc. 85-92) hasta la entrada de la última sección del dúo.

En esta última parte los dos se unen, cantando también por sextas paralelas, en una hermosa melodía de clara filiación popular, que utiliza por primera vez en la obra el tresillo, adorno rítmico identificado por el auditorio con un lenguaje claramente hispánico. La orquesta acompaña la melodía de los solistas doblándola en las cuerdas y viento madera, y acompañando con el resto de los instrumentos. A partir del compás 12 aparece un elemento de coherencia perceptiva para el oyente: un ritornello instrumental que utiliza el material de la introducción del número y que acumula la tensión del fragmento anterior que no se resolverá hasta el final del dúo. El número termina con la repetición del dúo a distancia de sextas y con una brillante cadencia, en la que sobre la tónica tenida por lo solista la orquesta realiza un ascenso cadencial contundente y brillante, a la manera de los números de opereta parisina.

---

<sup>70</sup> Por ejemplo *El barón gitano*, 1885.

El terceto final, con coro, es sobrio, lleno de expresión y malicia, iniciado con un aire de caza (salto de cuarta de tónica -Mi bemol M- a dominante -Si bemol) que le sirve de tema. El Rey aparece en escena caracterizado con una voz grave (bajo), que contrasta con los registros agudos de los protagonistas. El número muestra de nuevo gran riqueza melódica como ya es propio en Arrieta, y se sitúa de nuevo en el mundo italiano. Recuerda a la zarzuela *El Campamento* de Inzenga por el espíritu descriptivista de la escena de caza, manifestado mediante el sonido del viento metal y de los diseños melódicos que aparecen desde el comienzo del número. lo más interesante del número son las cadencias que ponen fin al acto, retrasando la aparición de la tónica al introducir un acorde sobre el sexto grado alterado descendentemente (sol b-si b-re b-sol b), que provoca un enriquecimiento y ampliación de la zona cadencial. El acto termina con tensión dramática, ya que el rey Felipe IV se va de caza, pero volverá al baile con disfraz aquella misma noche, manteniendo así la atención del público. La riqueza melódica es incesante, e impresiona la belleza de todos los temas utilizados por Arrieta.

En la Sociedad de Autores ha aparecido la partitura de *Le Domino noir* de Auber, que nos permite establecer la comparación formal con la obra de Arrieta. La orquesta requerida por Auber en la obertura es la siguiente: flautín, flauta, oboes, clarinetes, trompetas en fa, trompas en fa, trompas en mi bemol, fagotes, trombones, timbales en Fa, triángulo, platillos y bombo, cuerda completa, es decir no hay ninguna diferencia con la de la obra de Arrieta. Sin embargo, para el nº 1, Auber exige la integración de un arpa a la orquesta anterior, hecho que no aparece en Arrieta. En cuanto a la forma del primer acto de la obra de Auber es la siguiente:

Ouverture en Fa Mayor

Nº 1. **Trio** (Angèle, Brigitte, Horacio). [Mi bemol mayor].

Nº 2. **Contradanza**, arpa sola (*Contredanse dans la coulisse*).[Mi bemol Mayor].

Nº.3. **Couplets** de Angèle [Re bemol Mayor]

Nº 4. **Duo** (Angèle y Horacio) [Re Mayor]

Entre´acte. [do menor]



Se tratan en realidad de tres números reales si excluimos a la obertura y el entreacto, ya que la contradanza es una sección a parte del número 1. El número más interesante es el dúo entre los protagonistas Angéle y Horacio (nº 4), que encuentra su réplica en la obra de Arrieta.

El segundo acto de la obra española presenta la siguiente estructura musical:

<b>Nº 7. INTRODUCCION II. Coro: <i>Cuánta algazara</i></b>		
<i>Allegro maestoso</i>		
cc. 1-31	3/4	Re M
<i>Andantino</i>		
cc. 32-51	2/4	Re M
<i>Más vivo</i>		
cc. 52-57	2/4	Re M
<i>Allegretto</i>		
cc. 58-72	3/4	Sol M
<i>Allegro maestoso</i>		
cc. 73-91	3/4	Re M
<i>Allegretto</i>		
cc. 92-99	3/4	Re M

<b>Nº 8. CUARTETO. <i>Hechicera mascarita</i></b>		
<i>Andantino</i>		
cc. 1-68	3/4	Solb M
<i>Allegro</i>		
cc. 69-89	2/4	Si M
<i>Allegro</i>		
cc. 90-98	3/4	Si M
<i>Andante</i>		
cc. 99-109	3/4	Do# m
<i>Andante</i>		
cc. 110-119	6/8	Reb M
<i>Allegro animato</i>		

cc. 120-126	3/4	Solb M
<i>Meno mosso</i>		
cc. 127-136	3/4	Reb M
<i>Más vivo</i>		
cc. 137-164	3/4	Reb M

<b>Nº 9. ROMANZA</b> de tenor: <i>Cuando sus ojos lánguidos</i>		
Largo		
cc. 1-53	9/8	sib m

<b>Nº 10. FINAL II.</b> Concertante y Coro: <i>De Dios sin duda</i>		
<i>Allegro agitato</i>		
cc. 1-27	4/4	transición inicial
<i>Largo</i>		
cc. 28-42	9/8	la m
<i>Andantino</i>		
cc. 43-73	3/8	Fa M
<i>Primo tempo</i>		
cc. 74-81	9/8	La M
<i>Andante mosso</i>		
cc. 82-96	3/8	La M
<i>Largo</i>		
cc. 97-108	9/8	La M
<i>Allegro moderato</i>		
cc. 109-130	2/4	Fa M (transición)
<i>Allegro vivo</i>		
cc. 131-209	2/4	Reb M
<i>Un poco piu mosso</i>		
cc. 210-234	2/4	Reb M
<i>Presto</i>		
cc. 235-257	2/4	Reb M
<i>Prestissimo</i>		

El Coro de introducción del Acto II es alegre, indicando el placer y la algazara con que los cortesanos jóvenes reciben la noticia del baile de palacio. Se trata de un coro que muestra un gran oficio armónico, y que nos sitúa en un ambiente cortesano por su incesante ritmo de solemne marcha. La orquesta recibe un interesante tratamiento, al utilizar diseños independientes del coro (ascensos cromáticos sobre notas tenidas del coro que enriquecen notablemente la textura en los compases 70-72, y que establecen una referencia perceptiva al utilizar el material que Arrieta había expuesto en la introducción orquestal del número). Armónicamente hay excesivas cadencias perfectas, intentando solemnizar la marcha cortesana, y la parte más interesante melódicamente hablando, es el dúo coral de galanteo que aparece en la sección central del número, donde tenores y tiples dialogan con una material melódico nuevo que exponen las voces masculina en modo mayor (re mayor) y las voces femeninas en modo menor (si menor). Es un coro que podría relacionarse con lo coros de cortesanos de *Rigoletto* o *Il trovatore*. La coherencia musical vuelve a hacerse notar al final del número cuando aparece en la orquesta el tema de la pavana que ha aparecido, también en versión orquestal después del dúo coral, intentando Arrieta crear una escena continua de baile palaciego sobre el que se deslizan los diálogos de los personajes<sup>71</sup>.

Mucho más interesante resulta el cuarteto que le sigue (nº 8), de claro corte verdiano (pensemos en *Bella figlia del amore* de *Rigoletto*) ; la parte más bella de este cuarteto tuvo que ser repetida durante su estreno. Se trata de las voces de los cuatro protagonistas de la obra: la soprano - *Leonor*-, el tenor -*Hernánd*-, el barítono -*Marqués*-, y el bajo -*Rey*-. Las voces están bien trabajadas y la orquesta aligera la textura del número, desempeñando un papel de mero acompañamiento de las voces. armónicamente no manifiesta ningún interés, utilizando Arrieta de nuevo en la cadencia final del número un acorde de sexto grado rebajado que se

---

<sup>71</sup> Este tipo de escenas son características de todo el teatro lírico, pero quizás la más representativa y genial sea la del baile de máscaras que aparece en el Segundo Acto del *Don Giovanni* mozartiano. Barbieri elige una situación parecida para el número sexto de su *Jugar con fuego*.

acerca a la dominante (la b) para realizar una cadencia perfecta (reb mayor).

El pasaje siguiente es una romanza del tenor (*Hernán*), llena de dificultad inherente a su incómoda tesitura, que utiliza de continuo las notas de paso; el acompañamiento de la melodía (tresillos) es típicamente romántico, de corte Belliniano, sin embargo Arrieta ha querido manifestar de nuevo la vena nacional con el uso del floreó superior de la tónica (si bemol menor) a distancia de semitono (sonoridad muy flamenca, y propia de las obras "casticistas" del repertorio de Salón, que también adquirieron éxito en lo salones decimonónicos<sup>72</sup>) o la aparición del intervalo de segunda aumentada al inicio de la introducción e la obra (compás 3) al realizar un motivo descendente en el que ha naturalizado el la, que debería estar bemolizado (la natural-sol bemol-fa). Este tipo de interválica genera un carácter triste y melancólico que se corresponde dramáticamente con los sentimientos del protagonista. Los versos son los siguientes:

*Cuando sus ojos lánguidos  
fijos en mí tenía,  
y en sus hirvientes lágrimas  
lava de amor bebía,  
tinta su tez ebúrnea  
de virginal pudor  
¡ah!, mentía la pérfida  
mentía su amor.*

*Cuando su acento mágico  
humedecía en lloro  
un celestial "te adoro"  
cómo divino bálsamo  
sobre mortal dolor*

---

<sup>72</sup> Pensemos en colecciones de canciones moriscas, como las de Isidoro Hernández, recogidas alguna en la colección titulada *Ecos del Harem*, que se caracterizan por el uso de la ambigüedad modal, y de los intervalos que provocan una sonoridad orientalizante (como este tipo de floreó superior a distancia de semitono que genera la inclusión de un grado alterado que está fuera de la tonalidad de la obra).

*¡ah!, mentía la pérfida  
mentía su amor.*

El lenguaje es rebuscado y gongorino, como es propio de los poemas de este tipo de romanzas de amor cortés, y la estrofa está construida con versos heptasílabos, métrica más propia de la poesía gala que de la hispánica. El compás elegido para la romanza (9/8), permite construir un vocabulario melódico exacto al italiano: grandes frases arqueadas, cuadratura en su construcción, uso abusivo de las notas de paso (cambio de registro vocal de pecho a cabeza), abuso de largos fiatos, etc. La orquesta dobla en todo momento la melodía del protagonista, y acompaña con acordes en posición fundamental la línea melódica. A pesar de su carácter belcantista, esta romanza resulta de más interés que la de Leonor que aparecía en el primer acto, ya que el uso de intervalos extraños a la tonalidad enriquecen el número y lo dotan de cierto carácter hispánico.

El acto termina con un concertante, como ya es propio, tras cuya interpretación el día de su estreno, tuvieron que salir a escena Camprodón y Arrieta aclamados por el público enardecido de entusiasmo. Este número utiliza una aceleración temporal que recuerda la forma de "Streta" propia de lo finales de ópera cómica de Rossini, sin embargo no alcanza las proporciones musicales del concertante del final del segundo acto de *Jugar con fuego* (nº 8) de Barbieri<sup>73</sup>. El número comienza con una introducción orquestal en la que manifiesta una gran ambigüedad tonal, que revela la tensión dramática que hay en escena; hasta el compás 25 no aparece claramente un grado con funciones tonales, situándonos entonces en un aparente la menor que se manifiesta de una manera clara, en el comienzo del sólo de Leonor (compás 27). Destaca también en la introducción la idea e Arrieta de manifiesta tensión a través de silencio orquestal (aparecen compases en silencio interrumpiendo las progresiones armónicas que aparentemente carecen de direccionalidad). Todo el primer fragmento (cc. 27-42) permanece en el tono de la menor, y participan en él Leonor, Marquesa, Hernán y el rey. En el compás 43 aparece una sección a sólo del Rey, que se traslada, buscando el carácter bufo, a la

---

<sup>73</sup> Se puede acudir al análisis de la obra que aparece en el capítulo de esta tesis dedicado a la temporada teatral 50-51.

tonalidad brillante de Fa mayor, pero tras esta breve intervención, reaparecen el resto de los personajes en una nueva tonalidad (la mayor), y el número se escapa de la melancolía inicial del pasaje en la menor, y adquiere un carácter brillante y cortesano, solemnizado por un cambio de compás a 9/8. El número concluye con un brillante tutti del coro con los solistas (Leonor, Marquesa, Hernán, Marquesa, y Rey), que paradójicamente escoge la tonalidad del pasaje inicial del comienzo de la obra (Re bemol mayor) generando una coherencia más profunda a nivel de gran forma, que todavía no había aparecido en el repertorio lírico nacional. Este tipo de concertante a la italiana, es hermoso, y está bien construido como es propio del saber de Arrieta, sin embargo no iguala la calidad el nº 8 de *Jugar con fuego* (concertante final del Acto II) o del nº 5 de *El estreno de una artista*, número final de la obra. Quizás el estilo musical de Barbieri o de Gaztambide revelan una frescura y un entronque popular de lo que, por el momento, el de Arrieta carece.

El segundo acto de la obra de Auber consta de la partes siguientes:

**Nº. 5. Couplets de Jacinthe.** [Do M]

**Nº 6. Marche militaire** [Re M]

**Nº 7. Morceau d'Ensemble** (Angèle, Jacinthe, y Juliano. Coro) [Si bemol M]

**Nº 8. Ronde Aragoneise et Ensemble** (Angèle, Horace, Jacinthe, Juliano. Coro). [La bemol Mayor]

**Nº 9. Final.** [Do Mayor]

Tampoco en este segundo acto, revela Arrieta dependencia formal hacia la obra de Auber; curiosamente Auber escoge para el Nº 8 una *Ronde Aragoneise*. Revela el autor francés una coherencia formal, al comenzar y concluir el número en la misma tonalidad, hecho que no es tratado por Arrieta, y que de todos nuestros compositores, sólo Gaztambide ha tenido en cuenta (véase *La Mensajera*)

La estructura musical del tercer acto de la obra de Arrieta, es la siguiente:

<b>Nº 11. CORO</b> (de la murmuración) <b>Y ARIA:</b> <i>La corte murmura</i>
---

<i>Andantino</i>		
cc. 1-8	3/4	Mib M
<i>un poco piu</i>		
cc. 9-95	3/4	Mib M
<i>Largo</i>		
cc. 96-115	4/4	Lab M
<i>Allegro</i>		
cc. 116-132	2/4	Sib M
<i>Allegro maestoso</i>		
cc. 133-153	3/4	Re M
<i>Primo tempo</i>		
cc. 152-162	3/4	Re M
<i>Allegro</i>		
cc. 163-171	3/4	transición
<i>Andantino</i>		
cc. 172-202	3/4	Mib M

<b>Nº 12. DUO de tiples: <i>Va a marchitaros vuestra belleza</i></b>		
<i>Allegretto</i>		
cc. 1-38	3/4	sib m
<i>Andante</i>		
cc. 39-50	3/4	Mib M
<i>Un poco piu mosso</i>		
cc. 51-75	3/4	Mib M
<i>Primo tempo</i>		
cc. 76-79	4/4	Mib M
cc. 80-90	3/4	Mib M
<i>Allegro moderato</i>		
cc. 91-115	2/4	transición tonal
<i>Moderato assai</i>		
cc. 116-124	3/4	Lab M
<i>Piu mosso</i>		
cc. 125-132	3/4	Lab M
<i>Primo tempo</i>		

cc. 133-139	3/4	Lab M
<i>Allegro</i>		
cc. 140-162	3/4	Lab M
<i>Piu mosso</i>		
cc. 163-170	3/4	Lab M
<i>Primo tempo</i>		
cc. 171-199	3/4	Lab M

<b>Nº 13. TERCETO. <i>Se ceba la malicia</i></b>		
<i>Allegro agitato</i>		
cc. 1-56	2/4	sol m
<i>Andante mosso</i>		
cc. 57-122	3/8	Sol M
<i>Allegro moderato</i>		
cc. 123-147	2/4	do m
<i>Allegro moderato</i>		
cc. 148-160	4/4	Do M
<i>Allegro</i>		
cc. 161-217	3/4	Do M

<b>Nº 14. CORO. <i>Nos mandan en la cámara</i></b>		
<i>Allegro moderato</i>		
cc.1-100	2/4	La M
<i>Allegretto</i>		
cc. 101-136	3/4	La M

<b>Nº 15. FINAL. <i>Que buen marido</i></b>		
<i>Andantino</i>		
cc. 1-45	3/4	Mib M



La primera pieza del acto III, el aria de Salas y el *Coro de la murmuración*, provocó el delirio del público ya que es la que mayor efecto escénico produce de toda la obra; el acompañamiento rítmico, añade fuerza a la melodía. El número constaría de tres partes que presentan material diferente cada una de ellas: una introducción orquestal, el coro inicial de la murmuración -que es reexpuesto al final del número-, y la sección central en la que aparece el tema del barítono. La introducción comienza con unos compases de búsqueda tonal, hasta que aparece la tónica (mi bemol mayor) en el compás 9; en ese mismo compás comienza el primer tema melódico de la orquesta, lleno de adornos, trinos, notas de paso cromáticas, tresillos picados, que le otorgan ligereza y gracia y no transmiten desde el comienzo el sentido jocosos y bufos del número. El coro comienza tras la introducción (c. 32) en la misma tonalidad con el tema de la murmuración, que se caracteriza por su ritmo entrecortado, y punteado, que acentúa su gracia. El texto comenta el acontecimiento que tiene en vilo a todo palacio, y que ha sucedido en el baile de máscaras<sup>74</sup>:

*La corte murmura  
de aquella aventura  
que anoche en las máscaras  
a un noble ocurrió.  
Contadnos la chanza  
aquí en confianza  
¿quién era la incógnita  
de azul dominó?*

La melodía en todo momento recrea el ambiente de cotilleo, y murmuración con espíritu descriptivista e incluso onomatopéyico, ya que en algunos momentos trata de enturbiar el sonido coral con la utilización de "circulatio" melódicas cargadas de notas de paso cromáticas, como queriendo imitar el sonido de las murmuraciones (cc. 106-107). En el compás 133 aparece el tercer grupo temático del número (los otros dos aparecieron en la introducción y en el coro de las murmuraciones). Este tema del barítono (Marqués), adquiere aire de Bolero, de seguidilla

---

<sup>74</sup> Exacto tópico temático aparece en *Jugar con fuego*.

hispanica, siendo la única concesión formal que hace Arrieta al mundo nacional.

El inicio de la melodía es el siguiente:



y la forma estrófica utilizada es una de las variantes de la estrofa de seguidilla, donde los versos de siete sílabas se han convertido en octosílabos:

*La tapada es una dama  
que luz derrama,  
de sus negros y rasgados  
ojos de sol,  
de gallardo continente  
labio riante,  
aire noble y pie ligero  
tipo español.*

A pesa de la desigualdad de la estrofa se puede observar la equivalencia con la estrofa de seguidilla, al quebrar los versos pares; la última frase que comenta como la "tapada" por el dominó azul<sup>75</sup>, tiene tipo español, revela la imagen que Arrieta quiere proyectar musicalmente: se trata de una seguidilla enmascarada, pero sin duda una seguidilla<sup>76</sup>.

El dúo de tiples (nº 12) que sigue es interesante ya que la *cabaleta* es cantada por *Leonor* en tono menor, y por la marquesa en tono mayor, respetando el sentido opuesto del texto que recitan. El número comienza con una introducción orquestal en la tonalidad de si bemol menor que enlaza con los otros fragmentos que ha aparecido a lo largo de la obra, en

---

<sup>75</sup> En la época de la obra, el dominó es el nombre del abrigo o capa del vestuario cortesano.

<sup>76</sup> El propio acompañamiento orquestal lo confirma.

la tonalidad de su relativo mayor (Re bemol mayor), generando una tonalidad base que proporciona coherencia formal a un nivel más profundo. El dúo es excesivamente largo y desarrolla demasiados temas melódicos, provocando cansancio en la memoria del oyente al estar presentando siempre material nuevo, por ello Arrieta recurre a la reiteración de la tonalidad, transmitiendo sensación de unidad al menos tonal. La melodía es claramente italianizante recordando la melancolía de las canciones napolitanas, con una línea melódica quebrada con saltos armónicos que utilizan los grados del acorde, y tresillos, que juegan con los floreos superiores e inferiores.

El número siguiente es un terceto entre Leonor, el Rey y el Marqués. En este número trata Arrieta de llevar a cabo la combinación de partes de recitado con partes cantables sin romper la unidad, tal y cómo lo conseguía Gaztambide en *El estreno de una artista*; sin embargo su concepto más rígido y ortodoxo de la forma le impide llegar a los mismos resultados. Este terceto podría definirse como el terceto de la Sextas napolitanas, porque sin duda, a pesar de su carácter seccional, y de la mezcla de melodías, la utilización en la partes cantables de un acorde de sexta napolitana que precede al acorde de dominante con clara función cadencial es la idea que logra crear coherencia formal. El número comienza con un introducción, que indica la tensión que contendrá la aparición de la protagonista, y que muestra ya el acorde napolitano en el compás 4. Con una melodía ascendente, de gran ámbito, acompañada con acordes por la cuerda, comienza la intervención de la protagonista en el compás 8. En el compás 16 entra el Rey, y poco después el Marqués, en un estilo parlato sobre un nuevo tema de la cuerda que contrasta notablemente con la cantabilidad melancólica del tema de la soprano (sol menor). Por fin, en el compás 22 regresamos al ambiente inicial con la repetición del primer grupo temático que canta Leonor. En el compás 30 aparecen de nuevo los personajes masculinos, en un diálogo en parlato que utiliza el mismo material que la intervención anterior, hasta que en el compás 36 el Marqués comienza un tema más cantable, con tintes de ópera bufa, acompañado por otra melodía que lo contrapuntea en la cuerda aguda (violines primeros).

El primer cambio llega en el compás 57, con un cambio de tempo y de compás (*Andante mosso* y 3/8). Entramos en una parte de gran belleza melódica, como es propio de Arrieta, en la que el Rey canta una melodía

de corte italiano, pudiendo incluso recordar las escenas que cinco años más tarde compondrá Verdi para el Acto II de *La Traviata* (1856) en las que participa Giorgio Germont intentando convencer a Violeta de que abandone a su hijo primero, cantando la bella melodía *Pura si come un angelo*, y tratando de consolar a su hijo ante el abandono de Violetta al final de acto, con la hermosa melodía casi popular *Di Provenza il mar, il suol*. La melodía de Arrieta es doblada por terceras paralelas en la cuerda aguda, y acompañada mediante arpeggios de tónica en la cuerda grave. Hasta que llegamos al *Allegro moderato* del compás 148, los tres solistas se entremezclan explotando la vena lírica de la melodía que ha expuesto el Rey, para terminar los tres juntos cantando dicho tema.

En el compás 148 aparece otro grupo temático (el segundo del número), que es expuesto por Leonor (la partitura acentúa su carácter dramático con la indicación "llorado amargamente"). Hemos cambiado de compás (ahora 4/4), y la orquesta acompaña a la solista con un estilo absolutamente italiano. El tempo se acentúa y, tras la intervención solista de la protagonista, en el compás 161 asistimos a la última aceleración dentro del número que acerca la parte final, que concluye con la intervención de los tres personajes, primero en *stretta*, y posteriormente sincrónicamente, y por su puesto, con un amplio pasaje cadencial, donde el acorde de sexta napolitana completa su función cadencial, que se hacía evidente desde su primera aparición en el compás 4, resolviendo todas las tensiones desde el punto de vista de la gran forma. El número no tiene mayor trascendencia, y sólo destaca por el uso del acorde napolitano, que acentúa su carácter italianizante, y por la belleza de sus melodías, características sin duda propia del estilo de Arrieta.

El penúltimo número de la obra, nº 14, es un Coro de cortesanos. Comienza con una larga introducción, que destaca por la preparación de un ambiente tonal, y por la ambigüedad que presenta hasta que se aclara la tonalidad principal con la aparición de la dominante en el compás 27. Tras los 29 compases de introducción musical, comienza el coro con carácter misterioso, manteniendo así el carácter de la introducción. El coro dice:

*Nos mandan en la cámara  
penetrar;  
esta llamada súbita*

*¿qué será?  
con apremiantes órdenes  
quiere el Rey  
las damas y lo proceres  
juntos ver.*

El distinto tamaño de los versos, planteó un grave problema métrico a la hora de escribir las frases musicales, que sin embargo Arrieta resolvió, dando igual longitud a todas ellas, y adornando las notas con melismas cuando la longitud del verso era menor. El Coro canta una melodía insulsa, que trata de imitar los coros de Barbieri en obras anteriores<sup>77</sup>, pero que no alcanza su frescura, ni en este caso, su belleza melódica. Con el cambio de compás y de tempo en el compás 101 (*Allegretto* y 3/4), entramos en una parte más viva y con mayor riqueza melódica, de claro carácter italiano. El número termina con una amplia cadencia sobre La mayor, tonalidad principal que se ha mantenido de principio a fin de este número coral.

El número final (nº 15) es un dúo del Marqués y la Marquesa con el Coro. Es un número corto (45 compases), y que manifiesta la estructura más simple de toda la obra: siempre *Andantino*, 3/4 y en la tonalidad de Mi bemol Mayor. El coro, a pesar de su simpleza, muestra el profundo conocimiento por parte de Arrieta del repertorio operístico clásico: la introducción revela su preferencia por las obras rossinianas, pudiendo pertenecer a cualquier obra de el "cisne de Pésaro"; la melodía es expuesta primeramente por el Marqués, acentuando el carácter bufo que ya había quedado claro en la introducción, y a continuación por la Marquesa. Tras la presentación de ambos solistas, entra el coro, con el mismo material temático, y con un rico acompañamiento orquestal, que realza la melodía con otra, diferente, que emerge sobre el tutti vocal dentro del más puro estilo rossiniano. La obra termina con una corta cadencia en Mi bemol mayor. Ante la queja de que la obra no terminase con música, los autores compusieron este final que se cantó desde el 12 de marzo y se imprimió en el libreto. No es una música tan bella melódicamente como la de los números anteriores, pero consigue redondear la obra sobre todo de cara a

---

<sup>77</sup> Pensemos en el magistral coro del nº 6 de *Jugar con fuego*.

un público acostumbrado a finales muy amplios, en los que participaran todos los personajes de la obra.

Como se puede observar, estos tres últimos números de la obra no son tan interesantes como los anteriores, pero se hace necesario que la obra se estructure en tres actos, siguiendo el patrón formal del Barbieri de *Jugar con fuego*, y demostrar que un género popular y español, puede adoptar las proporciones de cualquier ópera cómica europea.

El tercer y último acto de la obra de Auber consta de la siguiente estructura musical:

**Entre'acte** [Mi bemol Mayor]

**Nº 10. Couplets** (Brigitte). [La Mayor]

**Nº 11. Air** (Angèle). [Sol M]

**Nº 12. Morceau d'ensemble y chœur** (Angèle, Brigitte, Ursule, La tourière, Chœur de religieuses)  
[Do Mayor]

**Nº 13. Cantique et Chœur**<sup>78</sup> (Angèle y Chœur de religieuses) [Mi bemol Mayor]

**Nº 14. Final** [Mi bemol Mayor]

Observamos como tampoco en este tercer acto debe Arrieta ningún préstamo formal a Auber, sin embargo, Auber consigue un tercer acto más variado, y con más interés que el autor de *Marina*. Igualmente, se descubren en Auber, intentos de crear una coherencia tonal a nivel de estructura profunda de la gran forma, que se echan de menos en la obra española.

## 2. EL GRUMETE

---

<sup>78</sup> De acuerdo con el contexto en el que se desarrolla la escena, aparece ahora en la orquesta la intervención del órgano.

La partitura de esta obra que hemos utilizado para su análisis, se encuentra en el Archivo lírico de la Sociedad General de Autores de Madrid<sup>79</sup>. La forma dramática más profunda, es la siguiente:

<b>Preludio.</b>		
<i>Allegro brillante</i> (6/8)	cc. 1-22	sol menor
<i>Andantino</i> (6/8)	cc. 23-80	Sol M
(mi)	cc. 80-93	transición tonal

<b>Nº. 1 Luisa y Coro general (<i>Como cerrada se ve tu puerta</i>)</b>		
<i>Andante mosso</i> (3/4)	cc. 1-62	Mi M
	cc. 63-101	mi m
<i>Andante mosso</i> (2/4)	cc. 102-130	Mi M
<i>Andante sostenuto</i> (6/8)	cc. 131-148	La M
<i>Allegro vivo</i> (3/4)	cc. 149-163	La M
<i>Andante mosso</i> (3/4)	cc. 164-210	Re M

<b>Nº 2. Serafín (<i>No iré yo al río, no iré yo al mar</i>)</b>		
<i>Andate brillante</i> (6/8)	cc. 1-46	Sol M

<b>Nº 3. Luisa y Serafín (<i>¡Ay!, ¡Ay, mi Luisilla!</i>)</b>		
<i>Andante</i> (3/8)	cc. 1-21	si bemol m
<i>un poco piu mosso</i> (3/8)	cc. 22-30	transición tonal
<i>Allegro</i> (3/8)	cc. 31-44	la bemol m
<i>Andante sostenuto</i> (2/4)	cc. 45-61	Re bemol M
<i>un poco piu mosso</i> (2/4)	cc. 62-91	Re bemol M
<i>Allegretto</i> (3/8)	cc. 92-101	Re bemol M

<sup>79</sup> Cortizo, Encina. *op. cit.*

<i>Andante</i> (3/8)	cc. 102-116	transición
enharmónica		
<i>Allegretto</i> (3/8)	cc. 117-137	Re bemol M
<i>Allegro moderato</i> (3/4)	cc. 138-161	fa m
<i>Piu mosso</i> (3/4)	cc. 162-168	fa m
<i>Allegro</i> (3/4)	cc. 169-172	fam

#### Nº 4 Tomás (*Yo he visto a ese muchacho*)

<i>Allegro brillante</i> (3/8)	cc. 1-104	la m
--------------------------------	-----------	------

#### Nº 5. Pascual y Tomás (*Si espera en esa boda*)

<i>Allegro</i> (3/8)	cc. 1-35	transición
<i>Un poco meno mosso</i> (3/8)	cc. 37-125	Fa M
<i>Recitativo</i> (2/4)	cc. 126-130	transición
<i>Allegretto</i> (2/4)	cc. 131-151	Si bemol M
<i>Allegretto</i> (3/4)	cc. 152-178	Si bemol M
<i>Un poco piu mosso</i> (3/4)	cc. 179-200	Si bemol M
<i>Primo tempo</i> (3/4)	cc. 201-227	Si bemol M
<i>Piu mosso</i> (2/8)	cc. 228-246	Si bemol M

#### Nº 6. Luisa, Serafín y Tomás (*Ven Luisa, mi hija amada*)

<i>Allegro agitato</i> (3/8)	cc. 1-24	transición
<i>Adagio</i> (4/4)	cc. 25-46	La M
<i>un poco piu mosso</i> (4/4)	cc. 47-59	La M
<i>Primo tempo</i> (4/4)	cc. 60-69	La M
<i>Andantino mosso</i> (6/8)	cc. 70-91	Fa M
<i>Allegro</i> (6/8)	cc. 92-112	Do M
<i>Meno mosso</i> (6/8)	cc. 113-155	Do M
<i>Piu mosso</i> (6/8)	cc. 156-165	Do M

#### Nº 7. Final. Luisa, Serafín, Pascual, y Coro (*El bergantín corsario*)



<i>Allegretto</i> (6/8)	cc. 1-38	Sol M
<i>Andantino</i> (6/8)	cc. 39-57	sol m
	cc. 58-69	Sol M
	cc. 70-88	sol m
	cc. 89-107	Sol M

En esta obra pone de nuevo de manifiesto Arrieta su conocimiento de la armonía e instrumentación. Destacan tres números entre todo el material musical: el preludio, el coro de introducción y el terceto último. Cotarelo reproduce el retrato del preludio que aparece en *La España*: "El preludio es un bellissimo trozo de orquesta, instrumentado con el tino y aquella gracia particular que distinguen al Señor Arrieta. Es una partícula de sinfonía con bien pocos compases; pero tan bien puestos que bastan para que, sin descorrerse el telón, se trasluzca que nos hallamos a orillas del mar y que en la fábula que se prepara figura la marinería. Los acentos de los instrumentos anuncian las olas que se estrellan contra las rocas y reproducen los cánticos tan caracterizados de la gente del mar"<sup>80</sup>. Se trata de un preludio descriptivo, ya que la propia acotación que aparece en la partitura nos lo indica (al subirse el telón, a iniciarse el *Andantino*, está escrito "Amanecer en la mar" -c. 23 y ss.-). La estructura del Preludio tiene tres secciones bien claras, como indicamos en el esquema formal anterior; la primera es una introducción de veintidós compases, donde el autor trata de transmitir sensación de inestabilidad, de devenir. La tonalidad no aparece establecida en los compases iniciales, sino que la obra comienza con un fragmento inestable, que juega con arpeggios adornados, del acorde de séptima disminuida de sensible de sol (Fa#-la-do-mib). Cada nota del acorde cuenta con un floreio que hace distanciar la aparición temporal de la nota siguiente, lo que provoca que el espectador pierda la sensación monoacórdica, y, por el contrario se transmita tensión (por la falta de resolución del acorde, que no aparece hasta el compás 23), e inestabilidad armónica; estos motivos iniciales son aparecen de nuevo en el nº 2, al comienzo del solo de Serafín, provocando gran sensación de coherencia motívica a nivel de gran forma de la obra. En el compás 23 aparece la tónica de ese acorde inestable (sol), y de la inestabilidad de la

---

<sup>80</sup> *La España*, 24-VI

noche pasamos al claro día (son los compases dedicados a transmitir el amanecer); la tonalidad se hace diáfana. El ambiente se prepara con un fragmento tímido, en el que sobre una pedal del acorde de tónica (sol-re) en clarinetes, fagotes, trompas y trombones, emerge un motivo rítmico en la cuerda. En el compás 28 participan también los timbales, como si toda la plantilla orquestal fuese despertando rítmicamente ante el nuevo día en un pasaje sumamente descriptivo, y ya en el compás 36 aparece un tema melódico en los clarinetes que será respondido por los fagotes a modo de eco. En el compás 40 es el oboe el que emerge sobre el entramado orquestal con un tema nuevo, más elaborado en el que se traslada momentáneamente a sol menor, circunstancia que le permite la segunda aumentada entre (fa#-mib en un intervalo disjunto descendente), que recrea una sonoridad españolizante. Tras esta nueva zona melódica, en el compás 48 reaparece el tema inicial del fragmento ahora en las trompas, siendo contestado por las trompetas (c. 50). Tras unos compases de transición y desarrollo de los motivos hasta ahora expuestos, en el compás 64 aparece un nuevo grupo temático, ahora con el motivo que será utilizado en el terceto que se corresponde con el nº 6 de la obra. se trata de un motivo que utiliza el ritmo de barcarola, tan propio para recrear un ambiente marino. Este motivo se desarrolla con una gran estabilidad tonal, hasta que en el compás 80 termina la parte central de la introducción, y entramos ya en una zona de transición, que prepara la entrada del nº 2, que se producirá sin solución de continuidad.

El coro de introducción (nº 1) "está bien compuesto: la melodía es agradabilísima, aunque la escena toda peca de algo lánguida, lo mismo que algunas otras piezas de la obra. Esto puede proceder de la tendencia del compositor a los aires pausados y a la repetición de unos mismos temas; por eso acontece que en ciertas de sus composiciones el oído, algo fatigado, espera lo que no siempre llega; es decir un cambio de ritmo enérgicamente acentuado; uno de esos grandes rasgos que impresionan el ánimo del espectador y le hacen saltar de su asiento"<sup>81</sup>. Traduce el crítico de *La España* la sensación que según él, provoca la música de Arrieta; no está desencaminado cuando comenta que en números como éste, en el que los cambios seccionales son continuos, lo único que destaca del estilo del

---

<sup>81</sup> *La España*, 24-VI

autor, es la prolijidad melódica, que llega a fatigar al oyente, y la monotonía se hace presa del oído. Este coro general, en el que se presenta a la protagonista femenina de la obra, que en esta obra en particular no tendrá ningún número a solo sino éste, presenta una estructura multiseccional. Comienza el número con un tema ternario y cantabile, cuya exposición está encomendada a las flautas y clarinetes. La melodía está construida utilizando terceras paralelas entre estos dos instrumentos de viento madera, y es reutilizada para el cierre del número (a partir del compás 164), creando así unidad interna (emulando una forma ternaria ABA'), pero en otra tonalidad, la escogida por Arrieta para terminar este primer número de la obra (Re Mayor). En realidad podríamos hablar de A entre los compases 1 y 63; de B entre 63 y 164; y de A' entre 164 y 210. Dentro de A, el tema es expuesto como ya hemos comentado, por los instrumentos de viento madera, y posteriormente, es repetido permitiendo la entrada del coro, en un típico *parlato* orquestal sobre el que el Coro se limita a recitar las sílabas, sobre una cuerda fija sobre tónica (c. 35). El coro continúa recitando el texto durante la reexposición del grupo temático inicial, y por fin, en el compás 63 aparece un segundo tema; entre este compás y el 74 nos trasladamos a la tonalidad de mi menor (tono homónimo del inicial), que le proporciona algo de fuerza al número, provocando con este cambio de modalidad cierto interés. Por primera vez durante el número, en el compás 74 aparece la solista, (Luisa-soprano-) , que no comienza su aparición en escena con una bella melodía, sino que, al igual que sucedía con el coro al inicio del número, recita el texto, en diálogo abierto con el coro, que le responde también en un cuasi recitativo. Arrieta hace aparecer en el coro y la orquesta un fragmento del grupo temático inicial, (cc. 84-89), en el que se escapa el autor de la tonalidad principal del tema, y huye a un aparecente modo menor, de tintes casticistas, que juega con floreos a distancia de semitono y con tresillos, recurso de éxito fácil para provocar el sentimiento de lo "español" en música; ese motivo era utilizado como motivo de transición modal entre el primer grupo temático en Mi Mayor, y el segundo que se trasladaba a mi menor, y procuraba un elemento de diversificación melódica, evitando la monotonía; pues bien, ahora Arrieta lo utilizará como un elemento de coherencia motivica, a nivel formal y perceptivo, y desempeñará la misma función que en su primera aparición, trasladándonos desde la parte coral al inicio del segundo tema que ahora

es expuesto por la solista, siendo así, el primer tema cantabile que se le otorga.

Tras esta reaparición del primer tema que pertenece a B, aparecen otros dos secciones temáticas antes de que regresemos al tema inicial. La primera de ellas aparece en el compás 102 en el coro, que ahora se ha trasladado a la tonalidad de Mi mayor; está escrito en compás binario, y con ciertos aires marciales. Su texto pomposo y afectado, es el siguiente:

*Mil veces viva  
y el fiel tributo  
de amor reciba,  
cuanto ya en fruto  
la tierra esquivada  
da al labrador.*

Se trata de un canto a la tierra, como podemos adivinar por este fragmento, hoy en día un tanto ridículo, del texto de la obra; y esta idea de alabanza a la tierra, le infunde a Arrieta acentos de marcha triunfal en un brillante Mi Mayor. De nuevo aparece la solista hablando con el coro en un recitado, que en la partitura se define como parlante (c. 126); y en el compás 131 aparece la segunda sección temática a la que aludimos anteriormente. Tiene casi carácter de barcarola, y está escrita en el bucólico tono de La mayor. La escritura de Arrieta en este caso es italianizante (compás de 6/8; utilización de arpeggios de tónica o dominante como elementos para adornar la melodía; forma de arco; fraseo largo; saltos armónicos entre las notas del acorde, como para producir continuos cambios de posición, etc.), y no será interrumpida hasta que en el compás 139 reaparece la solista con otro recitado, conduce a una breve intervención del coro con motivos punteados y marciales en La mayor, que tras otra frase recitada de Luisa conduce a la reaparición del grupo temático inicial, (A' en el compás 149), ahora en la tonalidad de Re Mayor, y con la intervención de la solista. El número concluye con un largo pasaje cadencial, o Coda (cc. 199-210) en el que se reafirma monótonamente la tonalidad de Re. Según se puede concluir del estudio del número, Arrieta lo ha construido de manera multiseccional, y no ha tratado de disimular esta intención constructiva, haciendo evidente cada paso a una sección nueva, que incluso a veces apoya con un recitado de la

solista. La acumulación de secciones, sólo diferenciables por la exposición de un nuevo material melódico, entre el que no se producen excesivos cambios rítmicos, ni modales, provoca el hastío auditivo provocando en el oyente sensación de cansancio ante tal cantidad de material nuevo; por ello, Arrieta busca la coherencia motivica que hemos resaltado, reutilizando partes de los grupos temáticos, en lugares estratégicos, a modo de "alarma" para la memoria auditiva. La invención melódica de Arrieta está explotada al máximo, pero no lo están otros parámetros que podrían producir menos sensación de monotonía: ritmo armónico, ritmo temporal, acompañamiento armónico, textura, orquestación, etc.

El segundo número de la obra, es uno de los más simples que la componen, al menos desde un punto de vista estructural. Se trata de la romanza del protagonista masculino de la obra, que lo presenta vocalmente. Este recurso es propio de toda la zarzuela grande, y propio en particular de Arrieta, sino pensemos en *Marina*, y el brindis con el que se presenta Jorge en escena (*Costas las de Levante...*). También irá siendo propio de su concepción estructural, hacer aparecer a la solista dentro de un número coral (de nuevo remitámonos a *Marina*, y al número de solista y coro inicial); sin embargo, es extraño que en esta obra no haya escrito ningún número más para la protagonista femenina. La romanza de Serafín también adopta la forma ABA, esta vez reexponiendo el material inicial en la tonalidad de partida (Sol mayor). El número comienza con los compases iniciales del Preludio, como ya comentamos, y así prepara la atención del público para la entrada del tenor en el compás 12. La melodía es muy hermosa y frágil, ya que trastoca la acentuación normal del compás de 6/8, y juega con los ritmos punteados. El texto comienza:

*No iré yo al río,  
no iré yo al mar  
que en tus brazos bien mío,  
me quiero yo ahogar.*

y en la parte B de la melodía, dice:

*Adios bergantín Aurora,  
huyendo voy de ti  
que la niña que me adora*

*pena y llora  
porque está lejos de mí.  
¡Ay, morenilla!,  
¡ya estoy aquí!  
que por verte a la orilla,  
mojado salí.*

El texto nos da alguna de las claves que movieron a Arrieta a escribir dos secciones tan claramente diferentes. La parte inicial, que estábamos comentando, es desenfadada, ya que supone el canto de una persona que va al encuentro de su amante, para "ahogarse en sus brazos". La parte B, que se traslada a la modalidad menor, y es inestable tonalmente, se explica por que se está poniendo en música la pena del marinero, que abandona su barco, aunque el abandono le conduzca su amada. El grupo temático A no utiliza una orquestación demasiado trabajada, sino que la orquesta se limita a acompañar al solista, en un tutti que remarca el ritmo de barcarola. La parte B por el contrario, es más íntima, y revela un mayor interés de desarrollo tímbrico. El tema del tenor, que debe ser interpretado "con sentimiento", según reza la partitura, es acompañado por motivos sueltos en el viento madera, y por acordes tenidos en fagotes y trompas, que crean un ambiente preparatorio para el canto. En esta parte central, recuerda este tema a algunas canciones de salón, repertorio que era de sobra conocido por el público madrileño de mediados de siglo, como son *Il Barcarolo (Voga, Voga. Il vento tace)*, incluida entre las *Canciones de Cámara* de Donizetti, o *El Curro marinero (Es mi Curro marinero)*, de José Melchor Gomis, que intenta unir el lenguaje italianizante de barcarola, con uno autóctono, procedente de un posible lied nacional<sup>82</sup>.

El número concluye con la reexposición del tema inicial a modo de recapitulación, desde el compás 35 al 46, esta vez, siguiendo la más pura tradición italiana, con un acompañamiento más elaborado, en la sección de cuerda de la orquesta.

El tercer número de la obra, pertenece totalmente al mundo italiano. Se trata de el dúo, en principio de desdén, y luego de amor entre los

---

<sup>82</sup> Sobre *La canción de Salón en el siglo XIX español*, se ha leído una tesis en la Universidad de Oviedo, firmada por Celsa Alonso, en marzo de 1993.

protagonistas: Luisa (soprano) y Serafín (tenor), por lo que, como seguimos con los personajes ya presentados en la obra, ambos de tesitura aguda, no saldremos del mismo registro dramático-musical. El número comienza con cuatro compases de introducción que aclaran la tonalidad, ya que nos conducen hacia una dominante clara de si bemol menor; tras este pasaje, comenzamos a oír el tema, que expone Serafín. Se trata de un tema melancólico, "lánguido", como diría Peña y Goñi, que recuerda las melodías de las canciones populares napolitanas. El arco melódico es descendente, detalle que afirma todavía más su melancolía. Si eliminamos los tresillos, nos podríamos trasladar a un ambiente totalmente belcantista (pensemos en *La hija del Regimiento* de Donizetti, por poner un ejemplo), subrayado por el uso del acorde de sexta napolitana (c. 19) que aparecerá en otros momentos de tensión de la obra. Hasta el compás 45 no encontramos la explosión cantabile del dúo, ya que el pasaje inicial era un diálogo abierto, tenso y agitado entre los protagonistas, que acumulaba tensión dramática con una aceleración temporal (el *Allegro* del compás 31), recurso que ya hemos visto como es utilizado con anterioridad por Barbieri y el propio Arrieta. Serafín explota en ese compás con una melodía que podríamos asimilar a una cabaletta italiana; nos encontramos en Re bemol mayor, y el acompañamiento masculino, y rítmico de la orquesta, cede el protagonismo al solista vocal. Tras las recriminaciones del tenor a la soprano, ésta contesta con una melodía más pesada rítmicamente (que comienza en el compás 61), y que provoca la réplica inmediata del protagonista masculino, generando una sección donde se estrechan cada vez más sus intervenciones, en una zona de transición que conduce a la unión de ambas voces en el fragmento más expresivo del dúo (cc. 77-91). Esta sección, en que ambas voces cantan unidas, es de gran dificultad vocal, ya que exige de ambos cantantes gran exactitud de afinación al cantar arpeggios descendente en semicorcheas picadas por terceras paralelas; el italianismo se hace evidente en el compás 85, en el que la soprano realiza una pequeña cadencia, fuera totalmente del contexto vocal de la obra, pero que seguro provocaría el aplauso del público madrileño; tras la cadencia la zona cadencial de cierre a esta sección, utiliza el típico recurso verdiano de elegir movimiento contrario para las líneas melódicas de los cantantes, efecto de gran teatralidad, y muy romántico, desde un punto de vista estético. En el compás 102 se reexpone la melodía del inicio del dúo, ahora en la tonalidad de fa sostenido menor,

para poner en música otro momento de languidez, y tristeza ante lo imposible de su amor; aparece otra zona de transición entre los compases 117 y 138, a la que sigue otra remeda de *cabaletta* italiana, esta vez encomendado a Luisa; la melodía es ágil, y transmite urgencia al oyente, generando tensión. De nuevo la tensión es acumulada por medio del uso del acorde de sexta napolitana (cc. 144 y 145), que a la vez crea un ambiente armónico totalmente belliniano. Serafín recoge la tensión, repitiendo parte del tema de Luisa, por lo que de nuevo aparece el acorde napolitano (cc. 153 y 154), para poco a poco, estrechar las intervenciones de ambos, al igual que sucedía anteriormente, y provocar el encuentro vocal que se produce en el compás 162, y con el que concluye el número. Esta parte del dúo en la que intervienen ambos, no es tan afortunada como la que aparece entre los compases 77 y 91, pero consigue un efecto brillante para concluir el número en modo mayor (Fa Mayor), con unas escalas ascendentes de la orquesta que nos sitúan en el ámbito de la ópera cómica.

El número siguiente (Nº 4), es un sólo de Tomás, un pescador que habla en favor de Serafín a Luisa. Es un número de estructura simple, al igual que sucedía con el número de Serafín (Nº 2), y regresa al carácter descriptivo del Preludio. La estructura general del número es binaria, con una repetición como recurso de ampliación de la forma (A B A.B.). El grupo temático inicial, se inicia con unos compases de introducción (cc. 1-5), que a diferencia de otros casos que aparecen en la obra, sirve para situarnos tonalmente en la menor. Es interesante destacar el intento de Arrieta de llevar a cabo una fuerte adecuación musical para cada personaje: Tomás, rudo pescador, es un barítono, y muestra un lenguaje llano y un tanto primitivo en cuanto a estructura se refiere (no modulaciones; armonías sin complicaciones; frases cuadradas; acentuación natural, etc.), intentando caracterizar a un personaje del pueblo, con el lenguaje del pueblo -pensemos en este mismo recurso cuando Arrieta trata de caracterizar a Roque -bajo- en *Marina*, personaje que tiene gran relación con este Tomás, y lo hace mediante una Flabanera (*Dichoso aquel que lleva la casa a flote*), siempre en lenguaje popular-. Tomás comienza relatando:

*Yo he visto a ese muchacho  
bajo una y otra zona,*



*oyendo en torno  
el huracán bramar.*

Arrieta tiene tal dominio del arte de componer, que corrige la irregularidad del verso, que provoca que el tercer verso en vez de siete, tenga solamente cinco sílabas; la solución que el maestro propone, es construir 3 frases de ocho compases cada una: la primera musicaría el texto: "Yo he visto, yo he visto a ese muchacho, a ese muchacho"; la segunda: "bajo y una otra zona, bajo una y otra zona"; y la tercera: "oyendo en torno, oyendo en torno, el huracán bramar", regularizando mediante la combinación de repeticiones textuales y compases orquestales, que contestan a la voz a modo de eco, la irregularidad que encierra la estrofa del verso.

Siguiendo la premisa que hemos expuesto de no utilizar un lenguaje complicado para el personaje de Tomás, el primer grupo temático (cc. 1-30) se mantiene en el tono principal (la menor), con breves traslados a la tonalidad de la dominante (mi), o al tono relativo mayor (Do). Es interesante observar el efecto de eco de la voz que hace la orquesta al final de cada inciso, que Arrieta trabaja buscando un efecto de enriquecimiento tímbrico (el primero y el segundo un tutti orquestal -c. 13, y c. 18-; el tercero clarinetes y cuerda -cc. 23 y 24-; y el final cuerda sola -c. 29-). A partir del compás 30 comienza la parte B, en que la melodía se traslada a la tonalidad de Fa mayor (cc. 31-49), brillante y desenfadada, ya que está poniendo en música el comentario alegre de Tomás ("... la inquieta lona columpiándose alegre, alegre sobre el mar").<sup>83</sup> A partir del compás 50 asistimos a una zona de transición, en la que regresamos a mi -dominante de la tonalidad principal-, para preparar la reexposición del primer grupo temático de nuevo. Nada ha cambiado desde la exposición inicial, incluso se respeta la orquestación, con ese efecto tan especial que se provoca ya al inicio del número, cuando la melodía del solista aparece doblada por clarinetes y fagotes. A partir del compás 84 regresamos al grupo temático B, que aparece por segunda vez, pero en esta reexposición sí asistimos a un cambio de textura: la melodía del barítono está acompañada por escalas

---

<sup>83</sup> La relación tristeza/modo menor, y alegría/modo mayor, es una de las constantes de estas formas ligeras de teatro lírico decimonónica, quizás porque este fuerte contraste puede ser fácilmente decodificado por el público.

cromáticas en los clarinetes sobre acordes en la cuerda, con una clara intención descriptiva de recordar el efecto de una tempestad marina. (el texto comenta: "Tigre que se lanza tras fugitiva presa, con la sangrienta zarpa a desgarrar"). El número termina con un regreso a la tonalidad principal, en una pequeña Coda, que se encuentra algo forzada desde el punto de vista armónico (para no salir del ambiente anterior, se alcanza la dominante de La, mediante un ascenso cromático: Do#-Re-Re#-Mi-Fa-Mi, que resuelve en el La, tónica final, tras la cual se repiten los descensos que realizaba la cuerda a modo de eco tras la exposición del material temático A).

El número siguiente (nº 5) es un dúo que pertenece totalmente al ambiente de ópera cómica italiana: dos voces graves: Pascual, y Tomás, dialogando ahora con recitativo, ahora más cantabile, ahora a dúo por movimiento contrario. Tiene, como todas las piezas de la obra, carácter multiseccional; comienza con 13 compases de introducción encargados al tutti orquestal, que sitúan delante del público la dominante de la tonalidad desde el primer compás hasta el nº 13, hasta que en el 14 aparece la tónica (Fa) que coincide con la entrada del solista. Pascual comienza su intervención en el número con un recitado sobre la dominante que es sostenido por una textura de *parlato* orquestal, en el que sobre largos acordes en la cuerda, las flautas realizan motivos melódicos de mayor interés que los solistas vocales. Hasta el compás 37 no encontramos un momento de melodía en las voces; ahí comienza a exponer el tema Pascual (se trata de un tema en Fa mayor, de perfiles totalmente italianos); tras Pascual, Tomás retoma esa misma línea melódica y la repite íntegramente, hasta que en el compás 109 ambos se unen para concluir esta sección, primera sección temática de los cantantes, en un dúo construido con terceras paralelas. De nuevo una sección en recitado de los solistas (cc. 126-130), que es indicado en la partitura como *Recitativo*, a la que sigue otro *parlato* orquestal, como acompañamiento al diálogo de los solistas (cc. 131-151). a partir de ahí aparece el segundo y último grupo temático de los cantantes, ahora en Si bemol Mayor (cc 152-179), en el que ambos exponen el tema sucesivamente. Las características del tema son clásicas y se corresponden con las del primero por ellos expuesto. Otra zona recitada sirve de transición, para que a partir del compás 201 reaparezca este segundo grupo temático, que servirá al compositor para concluir el número con una *Stretta alla italiana*, en la que en *Piu Mosso* (c. 228)

ambos cantantes se unen para realizar un largo, ágil y brillante pasaje cadencial que de cierre al material musical anterior. Una voz hace 3.2.1<sup>84</sup> (re [mib-sib-do-re]<sup>85</sup>-do-sib) para concluir sobre la tónica; y la otra desciende cromáticamente (sib-lab-sol-solb-fa-sib), consiguiendo un efecto muy italiano.

La penúltima pieza de la obra (nº 6) es un concertante-trío, entre Luisa, Serafín y Tomás (soprano, tenor y barítono). El número vuelve al tipo de monotonía temática que comentábamos ante el primer número (Luisa y coro) que aparecía en la obra. Resulta muy interesante observar como elemento de relación formal a nivel profundo, el hecho de que al comenzar el número Tomás, se reutilice el lenguaje que le había caracterizado en el nº 4, la canción marinera, que no es casualidad que esté escrito en la misma tonalidad y compás con los que el barítono abre este nuevo número. A partir del compás 25 comienza el "bombardeo" de material melódico constantemente nuevo al que nos somete Arrieta. El tema lo expone Tomás, y está escrito en la tonalidad homónima de la del comienzo (La mayor). A partir del *Piu mosso* (c. 47) reaparece otro tema melódico, que está encomendado a la soprano, acompañada ahora por el resto de las voces, y cuando este fragmento concluye (c. 67), aparece la primera parte que nos parece de interés del número: el *Andantino* que comienza en el compás 68. Arrieta, desbordado por tal acumulación de material nuevo, necesita mostrar un elemento de coherencia temática, y lo encuentra en el Preludio, ya que reutiliza el tema que aparecía en el preludio a partir del compás 52<sup>86</sup>. El tema está tratado en *parlato* orquestal, recurso como vemos muy utilizado por Arrieta en esta zarzuela, sobre el que emergen cuerdas de recitados de los tres cantantes. A partir del compás 92 comenzamos a asistir a la aceleración del tempo (*Allegro*), y comienza a exponer los cantantes las últimas secciones temáticas. primero interviene Tomás, en la tonalidad de Do mayor (que también la había sido asignada en su otro número a sólo, detalle que, de nuevo, no parece casual); su tema es desenfadado y brillante; tras él,

---

<sup>84</sup> Las cifras arábigas indican grado dentro de la escala diatónica.

<sup>85</sup> Sitúo estas notas entre el corchete por no ser notas reales, sino floreo del re.

<sup>86</sup> Más lógico parece el planteamiento de que escribiera el preludio a posteriori, una vez habiendo concluido la obra entera, y escogiera para el mismo las partes que creía más interesantes temáticamente hablando.

interviene la pareja de protagonistas, Luisa y Serafín, con un tema que armónicamente se corresponde con el anterior, lo que permite que a partir del compás 128 intervenga también el barítono con el tema anteriormente expuesto (el barítono es acompañado por los oboes). La orquesta recibe el tratamiento más rico del número, ya que acompaña a los cantantes con una textura independiente, con figuraciones de escalas ascendentes y descendentes, enriqueciendo notablemente el efecto final. A partir del compás 56 la aceleración es mayor *-Piu mosso-*, para dar paso a la coda, o pasaje cadencial tras el que se cierra el número solemnemente.

La pieza final *-Tutti-*, que "es repetida una y otra vez todas las noches que la obra se pone en escena", según palabras del crítico de *La España* en la crítica que antes hemos reseñado, es una barcarola, según la indicación expresa del autor. Es un número muy bello, escrito con destreza y con melodía de bello trazo. Comienza con algunos motivos descendentes en semicorcheas en la cuerda aguda (violines y violas), mientras que la cuerda grave traza desde el principio el ritmo de barcarola. Vocalmente, comienza con el coro, que expone el primer tema de barcarola en Sol mayor. No se producen modulaciones, sino leves transiciones tonales a la (a través de la sensibilización del sexto grado de la tonalidad principal), y si menor (a través de alterar ascendentemente el segundo grado). Entre el compás 23, fin de la exposición real del primer grupo temático, y el compás 39, inicio del tema de Tomás, discurre una zona de transición, en la que aparecen como momentos armónicos de interés, una transición a la dominante (por medio de un acorde de séptima disminuida con función de dominante de la dominante -cc. 29 y 33 y 34). Ya en el compás 39 aparece un delicioso tema de barcarola entonado por el marinero Tomás, en un melancólico sol menor, que para teñir más si cabe, su melodía de italianismo, no duda en recurrir a un acorde de sexta napolitana (c. 52). El coro acompaña a Tomás con una nueva melodía de barcarola, a partir del compás 58, y en el compás 69 reaparece Tomás con su tema inicial en sol menor, ahora doblado por la intervención del coro. El tema que entonó el coro en el compás 58, reaparece, para el cierre del número con brillantez (está en modo mayor), ya que no era propio cerrar una zarzuela, con "final feliz", en modo menor: el oído del público se resentiría de ello. Tras la caída del telón (c. 104), la orquesta remata la obra, con un tutti homofónico muy cadencial, que cierra la obra en un solemne Sol Mayor.

La aparente improvisación formal de Arrieta o es tal, pensemos en las coincidencias tonales de Tomás (sol menor, y Do Mayor), o en la circunstancia de que, a nivel de gran forma, la obra podemos decir que está en la tonalidad de Sol Mayor, ya que el preludio comienza en dicha tonalidad (que aparece, tras los compases de introducción, en el compás 23), y concluye también en ella. Su éxito se debe a que es una obra muy estructurada, a pesar de que tenga momentos de debilidad formal (pensemos en la característica personal de Arrieta de escribir inmensos números cargados de nuevo material melódico, con estructura multiseccional, que provocan el cansancio auditivo del oyente, como el nº 2, o el tercero, nº 6). La obra funciona a nivel escénico, y sería una de las que nos propondríamos su recuperación por medio de una reedición. Sin embargo, a pesar de representar la tendencia de desarrollo "hispanico" de un sólo acto, y tres personajes principales, que estamos tratando de justificar, se perpetúa en el repertorio desde 1832, no aparecen en el lenguaje de Arrieta seguidillas, polos, tiranas, o boleros, su lenguaje es mucho más europeizante, incluso a en lo que se refiere a estas zarzuelas en un acto.

## COMENTARIOS AL ESTILO DE ARRIETA

Cuando se quiere calificar el estilo de Arrieta se le suele definir como el más italiano de nuestros compositores. El propio Barbieri, en el prólogo a su *Sinfonía sobre motivos de zarzuelas* dice: "Da principio éste (andante) con un tema de *El Dominó azul* del Sr. Arrieta, compositor que, aunque muy española, por sus aficiones y por su procedencia artística del Conservatorio de Milán, puede simbolizar los elementos italianos que han contribuido a dar realce a la nueva escuela lírico-española". Arrieta se había formado en Milán, y su estética, según Sopeña, está absolutamente en la línea de la ópera belliniana (Arrieta así como Eslava, se detienen con susto ante el Verdi más dramático, precisamente por la ruptura que supone frente a las normas tradicionales de la melodía operística y de su acompañamiento). Lo popular que puede aparecer en "seguidillas" o "habaneras" nada tiene que ver con una "ópera nacional" en el sentido nacionalista de la palabra: es, diríamos, un lenguaje escolástico, no

elemento constitutivo sino nota de paso o de color y siempre dentro de la máxima corrección. Esta línea que ha seguido Arrieta ha sido una ventaja y un inconveniente: ventaja porque ha permitido la unidad de estilo en la enseñanza; inconveniente por el retraso en cuanto a Europa y por la barrera que pudo suponer para una auténtica "ópera nacional". Hay ataduras de juventud que luego son difíciles de desatar: díganlo Bretón, Chapí, glorias del Conservatorio de Arrieta pero también rémoras a lo que Pedrell empezaba a predicar.

Según Peña y Goñi, Arrieta añade a la zarzuela el ropaje necesario para poder desarrollarse y defiende que su italianismo es totalmente diferente que el de sus contemporáneos como Gaztambide, apasionado y violento que "habló siempre recio, y dominó a la multitud a despecho de lo enfático y declamatorio de alguno de sus discursos", y Barbieri que se funde con ese pueblo que refresca toda su música con sus cantos populares.

Peña y Goñi afirma que como cualidad sobresaliente del estilo del maestro destaca el sentimiento, la emoción que revelan sus melodías y la claridad con la que están escritas. Es italiano en cuanto al procedimiento general, en la estrecha unión de la poesía y la música que caracterizaba a Bellini, pero más en el fondo que en la forma. Igual que Bellini ha sido el más patético de los maestros italianos, Arrieta marca el límite en el que habían de quedarse todas las aspiraciones dramáticas de la zarzuela; Arrieta llega a la meta de las conveniencias del género sin que la ampulosidad o el amaneramiento desencauzaran sus corrientes. Arrieta, a diferencia de Gaztambide o Barbieri, ha hecho de la zarzuela la "ópera cómica cosmopolita", y esta es la explicación exacta que diferencia el arte del compositor del resto de sus contemporáneos, hay que buscar en él la generalidad.

¿Cómo usa Arrieta el canto popular?, los conocimientos adquiridos en el Conservatorio de Milán le permiten ensanchar las formas dramáticas del género, así no tuvo más que conocer las formas populares para diluir su esencia en la zarzuela y crear una forma más ideal y poética de la ópera cómica española; como ejemplos están la romanza de tenor de *El Dominó azul* y la jota de *Llamada y Tropa*. El giro melódico indica con su abandono la raíz de la composición: el aire popular, pero su belleza depende del conjunto: los contrastes de ritmo, los detalles de la armonía, los timbres instrumentales, todo lo que convierte a esta página en una de

las mejores de Arrieta. La Jota de *Llamada y Tropa* no se parece a ninguna de Oudrid o Barbieri, por que en ella no predomina la idea melódica con exclusión de los demás elementos musicales, ni está sujeta al sistema de transparencia o la desnudez del canto popular. Aun va más lejos Arrieta en *Un sarao y una soirée*, en donde sobre los dos cuadros de Ramos Carrión, explica Arrieta su idea del canto popular. En la introducción, la canción y el final del primero y la introducción, cavatina y habanera final del segundo demuestra Arrieta como se consigue en música el color local. El canto popular no es para Arrieta un fin, sino un medio; no es el objetivo único, sino un elemento que ha de fundirse con los demás. El compositor dramático, nace de esta fusión, del músico profundo que se mueve en los límites del género zarzuelero; su inteligencia y su manera de entender la tensión dramática, han influido de manera poderosa en los triunfos alcanzados por el maestro español. Arrieta no podía actuar como un verdadero reformador de un género que se acaba de afianzar entre el público. El ensanchó el sistema. Dio a la armonía, al ritmo y a la parte instrumental un color, una variedad y una importancia de la que habían carecido hasta entonces. Así mismo reforzó las combinaciones de los timbres en la orquesta, la armonía y la expresión de todos sus cantos.

#### **4. ESTRENOS DE LA TEMPORADA 1852-53**

(DEL 1-X-1852 AL 24-VI-1853)

##### **1. *El secreto de una reina***

Zarzuela en 3 actos, original en francés de Rosier y de Leuven, arreglada para la escena española por Luis de Olona.

Puesta en música por Gaztambide, Hernando e Inzenga.

Estrenada el 1 de octubre de 1852 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

##### **2. *El Valle de Andorra***

Zarzuela en 3 actos, original de Mr. Saint Georges, arreglada por Luis de Olona.

Puesta en música por Joaquín Gaztambide.  
Estrenada el 5 de noviembre de 1852 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**3. *El violón del diablo***

Zarzuela en 1 acto, original de García.  
Puesta en música por C. Oudrid.  
Estrenada el 25 de noviembre de 1852 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**4. *La flor de Zurguén***

Zarzuela en 1 acto, original de Luis Montes.  
Puesta en música por José Inzenga (hijo)  
Estrenada el 15 de diciembre de 1852 en el T. del Circo.

**5. *El amor por los balcones***

Zarzuela en 1 acto, original de Navarrete.  
Puesta en música por Inzenga.  
Estrenada el 15 de diciembre de 1852 en el T. del Circo.

**6. *Don Ruperto Culebrín***

Zarzuela en dos actos, original de Luis de Olona.  
Puesta en música por Oudrid, y Barbieri.  
Estrenada el 24 de diciembre de 1852 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**7. *¡Gracias a Dios que está puesta la mesa!***

Zarzuela en un acto y cuatro números, original de Luis de Olona.  
Puesta en música por F. A. Barbieri.  
Estrenada el 24 de diciembre de 1852 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**8. *La espada de Bernardo.***

Zarzuela en tres actos, original de Antonio García Gutiérrez.  
Puesta en música por Barbieri.  
Estrenada el 14 de enero de 1853 en el T. del Circo.



**9. *El bachiller sensible.***

Zarzuela en un acto, original de Emilio Bravo.

Puesta en música por Martín Sánchez Allú.

Estrenada el 15 de febrero de 1853 en el T. del Circo.

**10. *El Dominó azul***

Zarzuela en 3 actos, original de Camprodón.

Puesta en música por Emilio Arrieta.

Estrenada el 19 de febrero de 1853 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**11. *El Marqués de Caravaca***

Zarzuela en 1 acto y dos cuadros, original de Ventura de la Vega.

Puesta en música por Barbieri.

Estrenada el 8 de abril de 1853 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**12. *La cotorra***

Zarzuela en un acto, original de Luis Olona.

Puesta en música por J. Gaztambide.

Estrenada el 25 de abril de 1853 en el T. del Circo.

**13. *Don Simplicio Bobadilla***

Zarzuela de magia en tres actos, original de Manuel Tamayo y Baus.

Puesta en música por Hernando, Inzenga, Gaztambide y Barbieri.

Estrenada el 7 de mayo de 1853 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**14. *El alcalde de Tronchón***

Zarzuela en 1 acto, original de Calixto Boldún.

Puesta en música por Oudrid.

Estrenada el 28 de mayo de 1853 en el T. del Circo.

**15. *El grumete.***

Zarzuela en un acto, original de García Gutiérrez.

Puesta en música por E. Arrieta.

Estrenada el 17 de junio de 1853 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

**16. *La litera del oidor.***

Zarzuela en un acto, original de Enrique Cisneros.

Puesta en música por Fernando Gardín.

Estrenada el 24 de junio de 1853 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES

# CAPITULO 11

## EL AÑO TEATRAL 1853-54

### 1. EL DESARROLLO DE LA TEMPORADA TEATRAL EN EL CIRCO

El verano lo dedicaron los autores de la compañía a rehacer la compañía del teatro para la nueva temporada. Las hermanas<sup>1</sup> Luisa Santamaría y Angela Moreno abandonaron Madrid para ir durante una temporada a provincias. Josefa Rizo pasó a la compañía de declamado del T. de la Cruz; salieron también Ricardo Allú y su esposa Ramona García, y el tenor José González que tantas obras había representado la temporada anterior, decidió abandonar la compañía<sup>2</sup>. Las dos características María Bardán y María Soriano, permanecen como partes insustituibles, al igual que Caltañazor, Calvet y Carceller. La compañía quedó de la siguiente forma:

#### Tiples

Adelaida Latorre<sup>3</sup>

Juana Samaniego

Eladia Aparicio

Amalia Ramírez<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Se fueron a Sevilla. Ambas cantaban bien, pero no eran buenas en la declamación.

<sup>2</sup> Representó una gran pérdida para la empresa, ya que llevaba cantando zarzuelas desde 1849 y conocía el repertorio a la perfección.

<sup>3</sup> Había mejorado en su periplo por las provincias, y pronunciaba mejor entendiéndosele mejor su pronunciación, y teniendo mayor expresión y sentimiento en lo que cantaba.

<sup>4</sup> Amalia Ramírez nace en un cortijo entre Baeza y Ubeda el 23 de mayo de 1835. Su padre era un gran aficionado y el primer profesor con que cuenta la niña a la edad de siete años, a la cual acompañaba a la guitarra las cancioncillas que cantaba. A los once años cantaba ya arias y romanzas italianas, y en 1846 cantó en Zamora en un concierto que su padre organizó en aquella ciudad, la cavatina de la ópera *Betty* de Donizetti *In questo semplice*, con gran perfección.

Cuando su familia se traslada a Madrid, empezó a tomar clases particulares de Iradier, pero la muerte inesperada de su padre en Estella en 1847 dejó a la familia sin recursos, y

Joaquina Aita  
Dolores Fernández  
(posteriormente entraron:  
Emilia Moscoso  
Luisa García  
Emilia del Castillo  
Vicenta Martín)

Características:

María Soriano  
María Bardán  
Josefa Borja (esposa de Cubero)

Tenores:

José Font<sup>5</sup>  
Víctor Valencia  
Carlos María Marrón

Tenor cómico:

---

la niña tuvo que suspender las clases. Iradier, la convenció de que se matriculara de solfeo en el Conservatorio donde podría seguir dándole clase. En el Conservatorio estudio con Valldemosa y en 1853 terminó sus estudios con Baltasar Saldoni. Sustituye a Amalia Anglés como repetidora de canto desde mayo de 1851. En 1852 cantó en el salón regio del Conservatorio la cavatina de la ópera *Boabdil* de Saldoni con gran aplauso del público.

A su buena voz le acompañaba una elegancia y un donaire incomparable. Su voz era de enorme extensión, de gran poder y volumen, pero sumamente flexible y dulce. Además otra de sus cualidades era su dominio del arte de representar en lo declamado, que no dominaban todos los cantantes de su época. Continúa con la empresa del Circo, y posteriormente del Teatro de la Zarzuela, y fallece en Madrid en abril de 1918.

<sup>5</sup> Font nació en Gerona el 17 de julio de 1820. Cuando la compañía del Circo le contrata llevaba ya cuatro años trabajando en Madrid y provincias. Su voz era poderosa y clara, y aunque catalán, pronunciaba bien el castellano. Además sabía representar con garbo y donosura, y tenía una gallarda figura. El único error que cometía, según Cotarelo, es su tendencia a gritar, que le hizo perder la voz, teniendo que cantar de barítono los últimos años de su carrera.

Vicente Caltañazor

Barítonos:

Francisco Salas  
Juan Antonio Carceller  
Francisco Fuentes  
Ramón Cubero<sup>6</sup>

Bajos:

Francisco Calvet  
José Alverá

---

<sup>6</sup> Cubero nace en Valencia hacia 1825. Antes de trabajar en Madrid se forma en los teatros de provincias. Trabajó también en la compañía de Arderíus y estrenó unos setenta papeles desde 1853 a 1878. En 1864 los redactores de *Gil Blas* decían de él:

Cubero es un valenciano  
que se ha metido a cantar  
y más hubiera ganado  
vendiendo horchata de arroz.

Aludiendo a su facilidad como actor de toda clase de papeles, aunque en forma grosera, decía Segovia en su *Melonar de Madrid* (1876):

"Este que hace a todas cuerdas  
y es en todas el mismo hombre  
me hace recordar aquel  
dicho que el lector conoce:  
"No estará nunca en su cuerda  
hasta el día en que le ahorquen"

Cubero realizó el acto más pueril y más original del mundo. Ofendido del General Ramón M. Narváez, presidente del Consejo de Ministros por los sucesos de la Noche de San Daniel (1865) se cambió el nombre y de Ramón, se hizo llamar Alejandro, llamándole así en adelante los carteles de los teatros y periódicos.

Antes de decidirse a estrenar ninguna obra, decidieron probar la recién creada compañía, reponiendo el 10 de septiembre *El Valle de Andorra*, donde los nuevos cómicos hicieron evidentes sus cualidades. El 15 de septiembre tuvo lugar otra función con la puesta en escena de *Buenas noches, señor don Simón*, el baile *La Perla jerezana* de Oudrid, y *El Marqués de Caravaca*. El 20 de septiembre se repuso *El Dominó azul*, que adquirió la importancia de un estreno, a lo que se añadió la aparición en escena de Amalia Ramírez y José Font a quienes aplaudieron durante seis días. El 28 se repuso *El Grumete* y la Ramírez consiguió aún un éxito mayor.

Eduardo López de Ayala<sup>7</sup>, a quien Arrieta había conocido en 1852, fecha en la que se convierten en amigos fraternales, escribe una obra para su amigo, titulado *La estrella de Madrid*, que Arrieta convirtió en una zarzuela en tres actos. Ayala deslumbrado con el éxito de *El Dominó Azul*, escribe un libreto<sup>8</sup> del mismo estilo, que abunda en inexperiencias propias de la juventud y falta de costumbre de autor. La zarzuela tiene la siguiente forma dramática:

---

<sup>7</sup> Ayala nace el 1 de mayo de 1829 en la provincia de Badajoz, a pesar de que su familia era de origen sevillano. Desde muy joven se sintió atraído por las letras, escribiendo una comedia en tres actos, titulada *Los dos guzmanes*, que se estrenó en Madrid en 1851. Fue enviado a Sevilla para estudiar la carrera de Derecho, pero convencido de que sería un mal abogado, se trasladó a Madrid a fines de 1849. Cansado de esperar que el drama que se había traído desde Sevilla se estrenara, le envió una carta al Ministro de la Gobernación, Conde de San Luis, que acababa de crear el T. Español, y éste le promete que su drama se representará en dicho teatro el 21 de enero de 1851. El drama obtuvo gran aplauso del público, y el Ministro regaló al poeta una credencial de 12.000 reales en Gobernación. Ayala empezó a partir de aquí sus éxitos en la carrera literaria, y a partir de este momento comenzará también a escribir libretos de zarzuela.

<sup>8</sup> El rey Felipe IV y un galán llamado Lisardo compiten en aspirar al amor de Estrella; y aunque en la realidad solía suceder lo contrario, en el teatro siempre es el rey calabaceado. Pero como tenía de su parte a la Dueña que acompañaba a la dama, tales intrigas y equívocos urde esta malvada mujer que, en un arrebato de celos, creyéndose ya burlado, Lisardo descubre ser el matador en duelo del único hermano de Estrella, hecho que, con moralidad poco escrupulosa, se proponía tener oculto el galán, y sin embargo, casarse con la dama. Preso y condenado a muerte, le salva el resuelto amor de la joven y el generoso impulso del rey; que otorga a Lisardo la vida y la mano de Estrella.

## ACTO I

- 1º. Introducción. Parte instrumental y Canto de Lisardo
- 2º. Cuarteto: Estrella, la Dueña, Lisardo y Lorenzo
- 3º. Terceto, de Font, Caltañazor, y Cubero
- 4º. Concertante y coro

## ACTO II

- 5º. Don Pedro y coro de criados
- 6º. Dúo de la señorita Latorre y Font
- 7º. Dúo de Soriano y Caltañazor
- 8º. Final del Acto II

## ACTO III

- 9º. Coro de galeotes
- 10º. Escena de la Dueña, Tropezón, y coro
- 11º. Cuarteto final de Estrella, Lisardo, Rey y Don Pedro.

Ayala y Arrieta eligen para esta obra el modelo formal anterior a *El Dominó Azul*, es decir de menos números musicales, enlazando con la forma establecida por *Jugar con fuego*. Arrieta hizo para dicha obra una música inferior a la de *El Dominó Azul*, pero aun se mantuvo en escena desde el 13 hasta el 26 de octubre, apareciendo alguna otra vez en esa temporada. El reparto fue el siguiente:

*Estrella:* Latorre  
*Su Dueña:* Señora Soriano  
*Felipe IV:* Cubero  
*Lisardo:* Font  
*Pedro:* Calvet  
*Tropezón:* Caltañazor  
*Lorenzo:* Fuentes

La representación se hizo con decoro escénico, y los actores se esmeraron en la puesta en escena destacando Font. que se mostró como un gran tenor tanto en los pasajes de bravura como en los tiernos y suaves.

El 28 de octubre se repuso *El estreno de una artista* para presentar al público del Circo al tenor Víctor Valencia, que aunque tuvo una valorada actuación, demostró que era peor que Font. Por fin el 17 de noviembre tuvo lugar otro estreno; se trataba de la zarzuela en tres actos, *La Cisterna encantada*, con letra de Ventura de la Vega y música de Gaztambide, que se puso en escena el jueves 17 de noviembre de 1853, con éxito dudoso. La mayoría del público tachó esta obra de inmoral y hasta en alguna provincia se trató de prohibir la representación. Esta obra, original de Scribe<sup>9</sup> y Leuven<sup>10</sup> titulada *Le puits d'amour*, había sido ya traducida por Vega y representada en el Teatro del Príncipe el Sábado 7 de Julio de 1843, como comedia, con el título de *El pozo de los enamorados*.

El reparto del estreno fue el siguiente:

*El duque:* Font

*El Conde:* Valencia

---

<sup>9</sup> Augustin-Eugene Scribe, nace en París el 24 de diciembre de 1791 y muere en esta misma ciudad el 20 de febrero de 1861. Fu el "emperador" de lo libretistas franceses. La edición completa de sus obras dramáticas, comprende 76 volúmenes de los que 26 corresponden a libretos de ópera. Ernest Legouvé declara que sus obras ocuparon durante años los cuatro teatros principales de París (La ópera, La ópera cómica, el Gymnasio y la Comedia Francesa) ["for a score of years he possitively held sawy over the four principal theatres in Paris; viz., the Opéra, the Opéra-comique, The Gymnase and the Comédie-Française"] Por sus libretos de ópera, puede ser considerado como el creador de los libretos modernos, que superan la estética del dieciochesca [Allardyce Nicoll afirma " He was not just a playwright, but that he set up what amounted to a play-factory in wich stories were found, invented, or paid for and turned like sausages into comestibles"]. Entre sus obras más recordadas están *La Dama Blanca* (Boieldieu), *Fra diavolo* y *La muete de portici* (Auber), *La Juive* (Halévy), *Les Martyrs* (Donizetti), *Le Prophète*, *Le etoile du Nord*, *La Africaine*, *Robert le diable* y *Les Huguenots* (Meyerbeer), *Le Comte Ory* (Rossini), *Les Vêspres Siciliennes* (Verdi).

<sup>10</sup> Ver notas al pie del capítulo anterior.



*El Podestá* : Salas  
El Marqués: Díaz  
*Angelo*: Caltañazor  
*La Duquesa*: Señora Samaniego  
*Giovannina*: Señora Ramírez  
*El Alcaide*: señor Carceller

y la forma dramática de la obra es la siguiente:

#### ACTO I

- 1º. Escena (el podestá, Angelo, coro de esbirros)
- 2º. Dúo del Podestá y Giovannina
- 3º. Cuarteto del Podestá, Duquesa, Cor.de, Angelo y coro.
- 4º. Aria del Duque
- 5º. Escena de Angelo y Giovaninna
- 6º. Canto de Giovannina

#### ACTO II

- 7º. Introducción instrumental: "Música fantástica y misteriosa",  
y dúo de Giovaninna y el Conde.
- 8º. Coro de caballeros
- 9º. Aria del Duque y coro
- 10º. Angelo y coro
- 11º. Coro Báquico. Luego el Duque, Giovaninna y Angelo.
- 12º. Final. Gran concertante y coro.

#### ACTO III.

- 13º. Dúo de la Duquesa y el Podestá
- 14º. Quinteto del Podestá, Duquesa y Duque
- 15º. Final por el Conde, Duque, el Podestá.

En *La época* de noviembre se puede leer: "Anoche se verificó en el Circo, ante una numerosísima concurrencia el ensayo general de la nueva zarzuela *La cisterna encantada*. Un duque de Mantua, tan dado a las orgías

y a los placeres como el que nos presenta Verdi en su *Rigoletto*, en lo más profundo de un subterráneo que comunica con su palacio y al cual se baja por la célebre cisterna situada en la plaza de los Encantos, se entrega con sus cortesanos, disfrazados con trajes infernales, a todos los goces de los sentidos. Una niña inocente, Giovannina, pupila del Podestá, que al saber la muerte de su amante Ascanio se decide al suicidio, se arroja desesperada a la cisterna, donde en vez de la paz de la tumba se encuentra con el ruido de una orgía infernal y con los peligros que no puede menos de correr entre aquellos desenfrenados calaveras. La pobrecita se cree realmente muerta en el otro mundo, en el seno de una multitud de verdaderos diablos con sus figuras coloradas y sus llamas. Un conde Octavio, que es el supuesto Ascanio, caballero de la corte, al verla en las garras de aquellos demonios humanos la salva con el auxilio de Angelo (su criado) y se la presenta a la Duquesa de Mantua, que la hace su dama de honor. Este mismo conde, para vengarse de la traición de sus amigos y aprovechándose de la casualidad de haber en la ciudad de Mantua un aventurero parecido a la persona del Duque, avisa a la policía de que en la sima de la cisterna se cometen todo género de crímenes y el Podestá, jefe de aquella, sorprende al Duque y sus cortesanos, y sin conocerle le amarra y le pone en prisiones en casa del alcalde de la cárcel, donde permanece hasta que el Conde, para evita el escándalo, le da la libertad auxiliado por Angelo, amante de la hija del Alcaide y poseedor de una llave. El Duque casa a Octavio y Giovannina y le envía de embajador a Venecia."<sup>11</sup>

La música de la obra es graciosa ya que Gaztambide aprovechó las situaciones musicales que ofrece el libreto, a pesar del poco interés que ofrece como obra dramática. La obra contó con buenas decoraciones, destacando la de las orgías el Duque del segundo acto que correspondía a Luis Muriel,<sup>12</sup> que comenzaba a destacar en este arte y a dignificar este

---

<sup>11</sup> *La Epoca*, 18 de noviembre de 1853

<sup>12</sup> Muriel es el escenógrafo español que ocupa toda etapa de las zarzuelas de la restauración (1850-75). Sus comienzos coinciden con los decorados que realiza para *Jugar con fuego* en 1851, y continúa ahora participando en *La cisterna encantada*. Nace en Granada el 9 de mayo de 1825, hijo de otro pintor famoso. Su inclinación artística se manifestó pronto, pero realizó algunos estudios de arquitectura, que pronto abandonó para regresar a su primitiva vocación. Recibió en Granada algunas lecciones de Joaquín

tipo de producto artístico tan poco valorado y considerado hasta mediados de siglo, momento a partir del cual las decoraciones comenzaron a ser parte fundamental de la puesta en escena.

En la interpretación sobresalió la Ramírez: que cantó mucho, sin demostrar cansancio en ningún momento. La obra según Cotarelo, no tuvo el éxito que merecía, a consecuencia, según el relato de Barbieri de que "las pandillas de Arrieta con Albuerne a la cabeza, se desataron en invectivas contra ella y sus autores; invectivas<sup>13</sup> que se repitieron por largo espacio de tiempo en varios periódicos y que contribuyeron al rompimiento de Gaztambide con Arrieta."<sup>14</sup> La obra se mantuvo en cartel durante 18 días seguidos (hasta el 4 de diciembre), y aún se repuso durante este año y se utilizó para algunas funciones de tarde en años posteriores.

El 24 de diciembre por la tarde se estrenó la zarzuela en tres actos *El hijo de familia*, cuya libreto, sabiendo iba a representarse en otro teatro de verso, "se tradujo<sup>15</sup> y puso en música a mata caballo. Así salió ella, los

---

Llop que pintaba telones para teatros, y decidió trasladarse a Madrid. Empezó pintando algunos telones de fondo para los teatros de la Cruz y del Príncipe, que le dieron a conocer. Cuando en 1850 la compañía de zarzuela se trasladó al T. del Circo, y comenzó a estrenar zarzuelas de bastante aparato y con mayor espacio para amplios telones, comenzó Muriel a concebir y ejecutar sus obras escenográficas, que tanto éxito tuvieron y que dignificaron este arte.

Después de haber producido más de un centenar de grandes y famosos lienzos de teatro, hoy perdidos por los sucesivos incendios, falleció en Madrid, el 21 de noviembre de 1877.

<sup>13</sup> Cotarelo, desde un punto de vista más distante, afirma sobre las rencillas Arrieta-Gaztambide, que "La lucha era ciertamente desigual. Los amigos de Gaztambide tenían que aplaudir y ensalzar las obras de Arrieta, so pena de no perjudicar los intereses de la empresa del Circo. En cambio, los de aquel, desligados como estaban de todo interés social, se complacían en satirizar y deprimir las obras del compositor tudelense. Estas disputas perjudicaron grandemente al desarrollo de la zarzuela; y como trascendían a los periódicos, fueron poco a poco enfriando la amistad entre ambos compositores."

<sup>14</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional

<sup>15</sup> El libreto original en francés se titulaba *Le fils de famille*, de los señores "G. A. y O."

traductores fueron Luis Olona, Adelardo Ayala y Antonio García Gutiérrez; los compositores fueron Gaztambide, Arrieta y Oudrid. La obra pasó con poca gente pocos aplausos y poco de todo."<sup>16</sup> Los compositores aprovecharon las situaciones musicales que ofrecía el libreto y construyeron lo que Cotarelo define como "una comedia con algo de música". La forma dramática de la obra es la siguiente:

#### ACTO I

- 1º. Coro de lugareñas
- 2º. Curra y Romo
- 3º. Aria del Sargento
- 4º. Coro de soldados
- 5º. Canciones de Alberto y el sargento con el coro de soldados

#### ACTO II

- 6º. Terceto de Julián, Paulina y Alberto.
- 7º. Aria del Coronel.
- 8º. Dúo de Paulina y Alberto

#### ACTO III

- 9º. Dúo de Romo y la Curra
- 10º. Romanza de Paulina

Como se puede observar, la obra no adopta la forma prototípica de zarzuela en tres actos; los actos no terminan con concertantes o con coros, y los actos segundo y tercero no comienza con un coro ni con una introducción instrumental. La obra carece de unidad al estar compuesta por varios autores, a velocidades insospechadas. Se trataba sólo de construir un juguete ligero, que llenara la función de tarde del día de Nochebuena. El reparto de la obra es el siguiente:

*Alberto: Cubero*

---

<sup>16</sup> Barbieri, *Legado...*

*D. Pedro:* Calvet  
*Pepe el Romo:* Caltañazor  
*Suárez:* Fuentes  
*Julián:* Marrón  
*Sánchez:* Díaz  
*José:* Caballero  
*Paulina:* Señora Samaniego  
*Curra:* Señora Aparicio  
*Doña Simeona:* Señora Bardán  
*Mariana:* Señora Fernández

Esta obra se vio eliminada de la mente del público por el inmenso éxito que obtuvo la siguiente zarzuela estrenada la noche de ese mismo día. Se trata de *Galanteos en Venecia* obra que tanto el poeta, Luis Olona, como Barbieri empezaron a escribir en París y, que el propio Barbieri define como el comienzo de su "segundo estilo". La obra se estrenó en el Circo el 24 de diciembre de 1853 por la noche. "El público oyó esta obra con una seriedad extraordinaria en semejantes días y aunque aplaudió las Serenata del Acto 1º, los Coros del 2º y tercer Acto y alguna otra pieza que no recuerdo, el éxito fue frío en la primera noche, lo que a mi me tenía frito, pues hubiera mejor deseado que me silbaran. La música se creció mucho en las representaciones sucesivas pero el libreto fue poco apreciado, quizás porque Olona, temiendo los barruntos de moralidad del público, lo modificó esencialmente en los ensayos, haciendo que el Conde Grimani en vez de un seductor caliente que era, se convirtiera en un carácter pálidamente caballeresco. Los resultados pecuniarios fueron muy buenos y la música fue generalmente muy apreciada. A mi me gusta esta partitura."<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Barbieri añade: "Como prueba de los juicios del público, recuerdo que la noche del estreno, cuando yo salía del teatro, mezclado con la gente oí a uno que decía: "el libreto es bueno pero la música vale poco". y otro sujeto dos pasos más allá iba diciendo: "¡Qué lástima de música tan mal empleada en ese mamarracho de libro!". En esto aprendí más que en dos años de estudio, para conocer lo imposible que es dar gusto a todos."

Mss. 14.077. Legado Barbieri, Biblioteca Nacional

El libreto<sup>18</sup> es bueno, ya que, a pesar de su inverosimilitud, Olona ha sabido retratar la Venecia alegre y fastuosa de otros tiempos, con sus góndolas, sus fiestas acuáticas, sus serenatas de caballeros disfrazados, sus bailes en lujosos palacios, etc. Todas las impresiones de Olona ha sido perfectamente reflejadas en las decoraciones de Muriel, que ha creado tres bellas escenografías para la obra: una con la vista de los canales venecianos y los más típicos edificios; otra con un salón del Palacio Grimani que permitía ver un lujoso comedor donde se estaba celebrando un banquete, y otra que representaba la cubierta de una nave vista desde popa.

Esta obra es una batalla particular de Barbieri contra los que le acusan de italianismo. "La obra está realizada alternativamente en dos estilos: en ella se contraponen barcarolas y canciones andaluzas, pero no sólo esto, sino, que como señala Cotarelo, "en toda ella se ve el empeño de conseguir la exacta y feliz adaptación de la música a la letra; sobresale la elegante estructura de la frase musical realzada con ingeniosos acompañamientos maduramente pensados y escrito con la mayor naturalidad." Barbieri demostró dominar el estilo español y el italiano, por ello dejó claro que su música se hacía desde la más pura decisión personal, aunque el italianismo estaba herido de muerte en la creación de Barbieri."<sup>19</sup>

La forma dramática de esta obra es:

---

<sup>18</sup> El asunto está tomado en parte de *La croix de Malte*, y narra una tentativa de seducción por parte del Conde Grimani, general veneciano, de la joven artesana Laura, prometida del marino Andrés; estorbada por la venida de la Condesa que, oculta, disfrazada, vigila los actos de su marido, y por cierto capitán español llamado Don Juan, que, persiguiendo a la Condesa, sin saber quien era deshace también los planes del Conde. El acto primero pasa a las orillas del canal de Venecia, donde un gran concurso de personas y las fiestas de las regatas forman el fondo donde se dibujan los personajes del drama. El segundo es un baile en casa de Grimani, al que es conducida Laura, presa de un síncope, y al que asisten los demás personajes, incluida la Condesa, disfrazada. El tercero se desarrolla sobre la cubierta del buque del capitán español donde se termina de resolver el enredo.

<sup>19</sup> Casares, Emilio; "Barbieri, F. A." *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid (en prensa).

## ACTO I

- 1º. Coro de pescadores y gondoleros
- 2º. Barcarola por el Conde
- 3º. Aria de D. Juan y Coro de caballeros
- 4º. Dúo de la Condesa y Don Juan
- 5º. Aria de Laura
- 6º. Coro en las góndolas
- 7º. Canto de ronda
- 8º. Dúo de Don Juan y el Conde
- 9º. Escena entre Laura y Don Juan; Pablo y la ronda dentro

## ACTO II

- 11º. Canción báquica por el coro de caballeros y Don Juan.
- 12º. Canción de la borrachera: Pablo y el coro de convidados.
- 13º. Terceto del Conde, la Condesa y Don Juan
- 14º. Coro de caballeros y oficiales
- 15º. Gran escena final del Segundo Acto.

## ACTO III

- 16º. Coro de grumetes y luego Pablo
- 17º. Aria de Laura
- 18º. Don Juan y coro general

Y el reparto de la misma:

*Don Juan:* Salas

*Pablo:* Caltañazor

*El Conde Grimani:* Font

*Marco:* Calvet

*Soldado:* Cubero

*Genaro:* Marrón

*La Condesa Grimani:* Señora Latorre

*Laura:* Señorita Ramírez

*Un teniente:* Carceller

La ejecución fue descuidada por parte de Adelaida Latorre y Amalia Ramírez, a quienes no se les entendía demasiado el texto. Sin embargo los personajes masculinos, Salas que sobresalía en lo jocoso, Font<sup>20</sup> en su papel del Conde, Calvet y Caltañazor, "que ponía malos a los espectadores a fuerza de hacerles reír"<sup>21</sup>, consiguieron mantener la obra en cartel hasta el 18 de enero, y a partir de esta fecha se repitió otras veces durante la temporada.

El 25 de enero Font hizo su beneficio con Jugar con fuego, al que se añadió para dicha función el baile *La perla madrileña*, en el que se lucieron los primeros bailarines, Adela Guerrero y Manuel González.

El ejemplo dado por Ventura de la Vega cuando convirtió en zarzuela *La Cisterna encantada* después que otra traducción del original mismo francés se representara en los teatros dramáticos de Madrid, no dejó de tener imitadores. *Un día de reinado*<sup>22</sup> (que ya se había representado como comedia en el Teatro del Príncipe el 8 de julio de 1843, traducida por Navarrete con el nombre de *La Reina por fuerza*), representada como zarzuela por primera vez en el Circo el sábado 15 de febrero de 1854.

---

<sup>20</sup> De quien se afirmaba en *La Epoca* del 18 de enero de 1854 que "es el primer artista de su cuerda que hasta ahora ha tenido la zarzuela, canta con gran inteligencia. Su voz dulce y simpática y su método de canto dan realce a todas sus piezas."

<sup>21</sup> *La Epoca*, 18 de enero de 1854.

<sup>22</sup> La obra original se titula *Une reine d'un jour*, y pertenece al repertorio de óperas cómicas francesas en tres actos. Son autores del libreto Scribe y St.-Georges, y Adam de la música. La obra se repuso en abril de ese mismo año en el Théâtre Lyrique de París, con el siguiente reparto: *Francine*: Meillet; *Lady Pekinbrook*: Vadé; *Simone*: C. Vadé; *Marcel*: Rousseau de Lagrave; *Trumbell*: Grignon; *Comte d'Elvas*: Legrand; *Le Shérif*: Leroy.

Walsh ofrece los siguientes datos sobre la reposición: "A revival of an early oper by Adolphe Adam, *La Reine d'un Jour*, with a libretto by the eminent pair, Scribe and de Saint-Georges was succesful." *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique París, 1851-1870*. London, Calder Publishers, 1981



Los versos de esta obra son de García Gutiérrez y la prosa<sup>23</sup> de Olona: la música es de varios autores; Barbieri dice: "más son tres piezas, la introducción y final del primer acto y las coplas; también hicieron música Joaquín Gaztambide, Inzenga y Oudrid, y hasta Javier Gaztambide<sup>24</sup> compuso una pieza que era la primera que daba al público y que por cierto era bastante mala: este Javier era primo y recomendado de Joaquín y tocaba el 2º violín en la orquesta del mismo Teatro del Circo. El éxito de esta obra fue muy mediano; lo que no podía menos de suceder atendiendo a los elementos tan extraños que la compusieron."<sup>25</sup>

La obra se resiente de la falta de unidad debido, como apunta Barbieri, a esa mezcla de autores, pero varios números fueron aplaudidos. El reparto<sup>26</sup> de la obra es el siguiente:

*Trumbell*: Vicente Caltañazor

*El Conde de Elvas*: Francisco Calvet

*Marcelo*: Francisco Fuentes

*Rufina*: Eladia Aparicio

*Lady Pekinbrook*: María Soriano

*Simona*: Josera Borja

*Sherif*: Alfonso Caballero

---

<sup>23</sup> El asunto se refiere a los últimos tiempos del hijo de Cronwell y los esfuerzos del pretendiente, después Carlos II, por recobrar el trono de Inglaterra. Su esposa, la Princesa de Portugal debe ir a reunirse con él, y temiendo que la navegación la prenda los republicanos ingleses, el Conde de Elvas, encargado de entregarla a su marido, la embarca pobremente vestida de costurera, en un falucho, en tanto que él, en un soberbio navío y con una gran ostentación, acompaña lujosamente vestida, a una muchacha del pueblo, a la cual se darán 60.000 libras por hacer esta farsa. La estratagema sale bien por mar y continúa por tierra hasta desaparecer el peligro; pero compromete los particulares intereses de la joven Rufina, que está a punto de descubrirse celosa de su novio que la había abandonado y trataba de casarse con otra. El cebo de las 60.000 libras la devuelve al buen camino.

<sup>24</sup> Este Javier que era violinista del Circo como dice Barbieri, compuso algunas zarzuelas y fue buen director de orquesta.

<sup>25</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado*, Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>26</sup> Los personajes tienen incluso el mismo nombre que en el original en francés.

Sin embargo lo que triunfó en la función anterior, fue la aparición de Petra Cámara<sup>27</sup>, que acababa de llegar de Viena, y que inmediatamente fue contratada de nuevo por la Empresa del Circo.

El sábado, 11 de marzo, decidió hacer Salas su beneficio con el estreno de la obra *La Cacería Real* "Para la mejor ejecución de esta obra se quitó la función del día antes y se hizo su ensayo general a puertas cerradas, pero como si fuera una representación. A este ensayo convidaron Arrieta y sus parciales a medio Madrid, tanto que estaba el Teatro lleno y fue preciso encender la lucerna. En dicho ensayo hubo aplausos estrepitosos, pero la representación cuando vino el público que paga, tuvo un éxito frío y hasta se dijo que la obra era mala, lo cual exasperó a los parciales de Arrieta hasta el punto de escribir artículos de periódico diciendo que el público era ignorante porque no sabía apreciar la exquisita bondad de *La Cacería Real*. Hasta Juan Guelbenzu cogió por primera vez la prima del publicista para escribir un artículo en defensa y elogio de esta obra. Fue una verdadera inundación articulesca la que el hecho produjo en todos los periódicos y sin embargo el público pagano insistía en no gustar de la obra: semejante hecho natural hizo sin embargo que se exasperaran los ánimos pandillescios y atribuyeran semejante resultado a intrigas nuestras en la dirección del Teatro lo cual ni se nos ocurrió pensar, pero no por eso dejó de encender más y más la guerra que se nos hacía por las razones dichas anteriormente.

Lo cierto es que la obra fue juzgada bien por el público y sin excitación de interés dramático, por más que tuviera excelentes versos y escenas magníficas, como las del tercer acto y la música era desigual no conteniendo sino algunas piezas como el Coro de mujeres y Final del 2º Acto que fueran de buen gusto para el público, por más que estuviera toda la obra escrita con mucho arte. Así la obra en conjunto tuvo un éxito frío y dio muy escasos productos a la empresa."<sup>28</sup>

El asunto<sup>29</sup> de la obra estaba tomado en parte de una antigua comedia de Collé, titulada *La partie de Chasse de Henri IV*, que se había

---

<sup>27</sup> Ese día se bailó *La linda gitana*, y el 20 bailó *La flamenco*.

<sup>28</sup> Barbieri, *Legado*.....

<sup>29</sup> La escena se desarrolla en el Pardo. El rey Felipe IV, que reside allí solamente a temporadas, entretiene sus ocios enamorando con el nombre de paje del Marqués de Villena a una linda aldeana del contorno, la cual olvida a su antiguo novio y futuro

representado anteriormente en Madrid, y que ahora había sido adaptada a las costumbres españolas. El libreto no tenía ningún interés, porque desde el comienzo se podía adivinar que no iba a ocurrir nada, y la música, a pesar de ser en general buena, no alcanza la altura de *El Dominó Azul*. La forma dramática de la obra es la siguiente:

## ACTO I

- 1º. Dos coros de cortesanos y Príncipe y Marqués
- 2º. Terceto de tenor y barítono
- 3º. Escena cantable de Margarita, Príncipe y Coro de cortesanos
- 4º. Coro de caza

## ACTO II

- 5º. Coro de aldeanos que cantan y bailan al son de "Las habas verdes"
- 6º. Romanza de Margarita
- 7º. Dúo de esta con Pascual
- 8º. Gran escena y coro de aldeanas con el Príncipe
- 9º. Romanza de tenor
- 10º. Coro de cazadores y criados del Rey

## ACTO III

- 11º. Brindis patriarcal en casa de Ambrosio
- 12º. Canción de Pascual
- 13º. Dúo de tiple y tenor

---

marido, Pascual, para corresponder al afecto del Rey. Pero, éste no quiere llevar más adelante las cosas, pues respeta la honra de la joven y sólo quiere entretenerse los días que faltan antes de salir a campaña. Según Cotarelo, este es el primer defecto del libreto, que pierde interés desde el momento en que se sabe que no va a suceder nada. descubierta al fin el monarca por los cortesanos que le buscaban desde la noche anterior, por haberse extraviado en una cacería, obliga a Margarita, la joven aldeana y sin consultar su voluntad, da su mano a su antiguo novio Pascual.

#### 14º. Coro final

La forma de la obra es la de una completa zarzuela grande en tres actos, tal y cómo se había establecido desde el estreno en el 51 de *Jugar con fuego*. El reparto es el siguiente:

*El rey Felipe IV:* Font  
*Príncipe Cariaño:* Salas  
*El Marqués de Villena:* Cubero  
*Ambrosio:* Calvet  
*Margarita:* Señora Ramírez  
*Pascual:* Caltañazor  
*Rosa:* Señora Cubero  
*Sebastiana:* Señora Soriano

Muriel hizo las decoraciones de la obra que se mantuvo en escena durante ocho días seguidos. Después sólo se repuso una noche. La mala acogida de la obra se debió más al libro que a la música de la obra.

Los días siguientes se pusieron en escena obras ya conocidas como *Por seguir a una mujer*, y algunos bailes, y hasta el 16 de abril no se estrenó ninguna obra nueva; se trata de la zarzuela de Javier Gaztambide *El Trompeta del Archiduque*, que tenía un libreto de Mariano Carreras. La obra no gustó, ya que según Barbieri "la música era mala y el libreto inocente". Dentro de la misma función, se habían incluido varias piezas en un acto, como *El estreno de una artista*, la obra anterior y el estreno de otra obrita en un acto que hizo mucha gracia al público y que se titulaba *La Aventura de un cantante*. El libro<sup>30</sup> de la obra era de José M<sup>a</sup> Gutiérrez de Alba, y fue puesta en música por el propio Barbieri. El mismo afirma que "hizo mucha gracia pudiendo el público la repetición del Polo que cantaba la Ramírez, de la Romanza que cantaba Caltañazor y de las Caleseras que cantaba Valencia. No se puede pedir más a un

---

<sup>30</sup> El episodio trata de un pobre cantante italiano y sentimental, que cae en manos de la cuadrilla de bandoleros de José María. Pero estos, con su bizarría habitual, no sólo no le despojan de su dinero, sino que le pagan generosamente su trabajo, cuando para distraerles les ofrece lo mejor de su repertorio.

entremés sin importancia artística"<sup>31</sup>. La música de la obra contaba solamente con estos cuatro números:

- 1º. Introducción
- 2º. La canción de la Ramírez
- 3º. La canción de la ¡puñalá!
- 4º. Las caleseras.

El martes, 25 de abril, se estreno a beneficio de Caltañazor, la obra *Los Jardines del Buen Retiro* que, según Barbieri "me hicieron rabiar mucho en los ensayos por lo incorrecta que estaba la partitura como escrita por un compositor que no veía siete sobre un asno. El éxito fue sonado y merecido porque la obra tanto en su libreto<sup>32</sup> como en su música italiana valía muy poco o nada." El texto de esta zarzuela en tres actos era de Teodoro Guerrero y la música de José Manzochi<sup>33</sup>. A pesar del comentario de Barbieri, un crítico escribió sobre la obra:

"La parte musical de *Los jardines del Retiro* es un vergel de tiernas melodías, de apasionados cantos y de robusta instrumentación. La introducción es pieza de mérito; el coro de Leonor, lindo y original; el dúo de Malvina con don Miguel, precioso, sobre todo en el allegro; y el final del Acto I es gracioso. El segundo empieza con un aria coreada que haría más efecto si no recordase el de "la Murmuración" de *El Dominó azul*, con la que tiene esta situación mucha semejanza. El aria de Don Miguel que canta perfectamente Salas, es la mejor pieza del acto y más original, que fue muy aplaudida la primera noche y en las sucesivas se hacía repetir. Las dos piezas más notables del tercero son los dos dúos: el del Caltañazor y la

---

<sup>31</sup> Barbieri, *Legado...*

<sup>32</sup> El suceso trata de dos caballeros que aman a dos jóvenes doncellas, y ven su amor entorpecido por los enredos y calumnias de un Barón jorobado y maldiciente que sucumbe en duelo con el padre de una de las damas.

<sup>33</sup> Manzochi era un italiano que se había quedado en España en una excursión de artistas de aquel país. Cotarelo afirma que "era un buen músico, pero no como para componer sobre temas españoles."

Latorre, con mucha afinación y buen gusto. El allegro en particular es de gran efecto: "Me burlo de todos - y todos de mí". Pero la pieza que alborota más; la más linda de todas es el dúo de Eladio y Malvina, que cantan la Ramírez y Font con admirable primor: "Aun siento en mi pena - al alma intranquila." En resumen; poca originalidad, pero buen conocimiento del arte en todos sus aspectos. Salas sobresalió como actor y como cantante; la Latorre ha enaltecido el papel poco importante que le dieron, con la finura de sus modales y el esmero en hacerlo; la Ramírez cantó con exquisita corrección y su natural gracia infantil y fue muy aplaudida. Font y Calvet bien; y Caltañazor excediéndose a sí mismo para salir de un papel odioso y ajeno a su ordinario carácter. Los coros y orquesta como de la mano de Barbieri y Gaztambide."<sup>34</sup>

El reparto de la obra es el siguiente:

*Malvina:* Amalia Ramírez

*Sofía:* Adelaida Latorre

*Leonor:* Dolores Fernández

*Miguel de Guevara:* Francisco Salas

*El barón de Aguamansa:* Vicente Caltañazor

*Eladio de Aguilar:* José Font

*General Herrero:* Francisco Calvet

La compañía estaba muy revuelta por los celos entre las dos tiples que tenían sus partidarios como en el siglo anterior,<sup>35</sup> ocasionando además muchos problemas a la empresa, así que se decidieron a cambiar la compañía; Gaztambide se fue a Barcelona en Cuaresma y allí contrato a Angela Moreno, a las hermanas Di Franco y a un tenor llamado Manuel Sanz. Estos nuevos contratos beneficiaron a la compañía notablemente.

En la función del sábado 6 de marzo de 1854 se estrenan dos obras nuevas; *El tren de escala*, una zarzuelita en un acto y seis números de

---

<sup>34</sup> *El Diario* del 28 de abril de 1854

<sup>35</sup> Como los *Chorizos* y *Polacos* del siglo XVIII.

música, con letra de Jerónimo Morán y música de Sánchez Allú, que según Barbieri "pasó y nada más". El reparto de la obra era el siguiente:

*Don Judas:* Vicente Caltañazor

*Curra, ramilletera:* Juana Samaniego

*Doña Gorgonia:* María Soriano

*Juanilla, la costurera:* Josefa Borja

*Narciso:* Carlos Marrón

*Andrés:* Ramón Cubero

*El Tío Vinagre:* Antonio Velles

*Calandrín:* José Rodríguez

Ese mismo día se estrenó una zarzuela en tres actos de Oudrid, sobre un libreto de Agustín de Azcona: *Moreto*. "La obra tuvo gran éxito debido particularmente a la música del final del 2º acto que cantaba Font de una manera poderosa. El Andante de este Final que es muy bueno, lo cortó y corrigió Gaztambide; el público pidió su repetición con entusiasmo. Esta obra dio buenos resultados."<sup>36</sup> Si el desenlace<sup>37</sup> no es muy feliz, sí lo es

---

<sup>36</sup> Barbieri, *Legado...*

<sup>37</sup> La escena pasa en el Buen Retiro en tiempo de Felipe IV. Empieza el acto I por la ceremonia de entrega al Conde-Duque de Olivares de la Copa de Oro que en 1693 le concedió el Rey por el socorro de Fuenterrabía, a donde Olivares no se halló y se presentaron todos los cortesanos a asistir a la representación de una comedia de Moreto titulada *El Parecido*. El Conde-Duque le ha hecho venir de Toledo a Madrid con dos damas que vivían con él: una su mujer secreta y fingida hermana doña Inés, de quien Olivares se había enamorado y otra su hermana Doña Ana, novia de un Don César con quien luego se casa.

Termina el Acto I con el éxito de la representación del drama de Moreto: el Con-Duque le corona y él prorrumpe en una improvisación patriótica.

El segundo Acto empieza con un brindis del tenor, en un banquete y baile que se da en Palacio. Olivares aprovecha para estrechar el cerco de Doña Inés, que logra fugarse tras una escena algo violenta. La hermana de Moreto, celosa de D. César porque elogia a otra dama, la Condesa de Olivares, finge desdenes a su amante. Una torpeza del lacayo Tacón, entregando a Doña Ana en nombre del Conde-Duque una rica joya que, éste reservadamente le había mandado presentar a doña Inés, desata las iras, celos, temores de todos aquellos nobles corazones, ofreciendo una escena final del acto segundo de una

el drama que tiene una versificación, y personajes que parecen arrancados de un drama de Calderón o de Lope. La forma dramática de la obra es la siguiente:

## ACTO I

- 1º. Introducción y marcha
- 2º. Coro de cortesanos
- 3º. Aria cantada por el señor Salas
- 4º. Himno cantado por el señor Salas

## ACTO II

- 5º. Introducción y brindis cantado por el señor Font
- 6º. Terceto cantado por la señorita Latorre, Moreto y Calvet
- 7º. Romanza cantada por Font
- 8º. Dúo cantado por el señor Salas y la señorita Latorre
- 9º. *Final del Acto II*

## ACTO III

- 10º. Intermedio de orquesta
- 11º. Coro de soldados
- 12º. Dúo cantado por Salas y Calvet

---

intensidad dramática y de una grandeza sin igual. La expectación del auditorio llega a su colmo cuando cae el telón.

La cólera y los celos de Moreto siguen al empezar el acto tercero y más cuando recibe un aviso en una carta anónima de letra de mujer, diciéndole que en aquella noche no salga de sus habitaciones. Poco después llega D. César con un retrato y una cita que le da la Condesa de Olivares para aquella misma noche en que su marido estará ausente, por un empeño amoroso. Moreto comprueba que su anónimo es de la misma letra y se queda con el retrato. A poco de salir Moreto de su habitación, entra en Conde-Duque disfrazado en busca de Doña Inés; pero quien le sale al paso es Moreto, que le humilla de varios modos, entre otros mostrándole el retrato de su mujer, y diciéndole que entre tanto estará con cierto galán. Pero la cita era falsa y todo había sido urdido por la misma Condesa y el Rey para castigar a Olivares y premiar a Moreto (única solución para dar fin a este embrollo).



### 13°. Final del Acto.

y el reparto de la obra fue el siguiente:

*Agustín Moreto*: Francisco Salas

*El Conde Duque de Olivares*: Francisco Calvet

*Don César*: José Font

*El Marqués de San Roque*: J. Alverá

*Tacón*: Vicente Caltañazor

*Doña Inés*: Adelaida Latorre

*Doña Ana*: Luisa García

La música es hermosa; todos los números son buenos, teniendo buena melodía, armonía e instrumentación. Además, añade Cotarelo, posee "originalidad y un sabor neto de música española". En la España de junio se publicó un interesante comentario sobre la orquesta: "la instrumentación de *Moreto* es bastante dificultosa y tiene pasajes de empeño para la orquesta que, compuesta en su mayoría de excelentes profesores, desempeñan su parte con el acierto que les es peculiar. Afinación exquisita, hasta en los pasajes más delicados; unidad en el conjunto; precisión en la manera de atacar y terminar los tiempos señalados en el pentagrama y un brío que la caracteriza muy particularmente son las dotes que más distinguen a la orquesta del Teatro Lírico Español."<sup>38</sup>

*Moreto* se mantuvo en cartel hasta el día 7 de junio, terminando la temporada con los consabidos beneficios.

El 3 de junio se hizo *Moreto* en beneficio de Adelaida Latorre.

El 8 de junio se hizo el beneficio de Amalia Ramírez, poniendo en escena *El Marqués de Caravaca*, *Aventura de un cantante* y algunas arias sueltas.

El 10 tuvo lugar el de Juana Samaniego, que eligió *El Valle de Andorra*

---

<sup>38</sup> *La España*, 1 de junio de 1854

El 12 el de Cubero y el 14 el de María Soriano con fragmentos de *La Hechicera*, *El secreto de la Reina* y *La Cisterna encantada*.

El día 22 el de Salas con arias y canciones para su lucimiento personal.

El cuerpo de coros celebró su beneficio el día 26, con *Don Simplicio Bobadilla* y *Tramoya*; esta función se repitió el 29 para el beneficio de la orquesta.

Luis Muriel, el escenógrafo del teatro, también tuvo un beneficio con *El Estreno de una artista* y *El Valle de Andorra*.

El Teatro se cerró el día 15, pero días más tarde, la revolución de julio había cerrado todos los espectáculos de Madrid. El pronunciamiento en Vicálvaro de O'Donnell el 14 de julio iniciaba un bienio progresista que ya había sido hecho público antes del pronunciamiento en el Manifiesto de Manzanares, promulgado el 6 de julio, en el que se tranquilizaba a la opinión pública, comunicando el tipo de reformas que se llevarían a cabo: reforma de las leyes electorales y de imprenta, fin del centralismo, y reunión de las Cortes Generales. Desde el 14 de julio el movimiento se extendió por el país, pareciendo que este propio manifiesto fue la causa de los levantamientos: el 14 de julio se alzó Barcelona; el 15 Valladolid y el 16 Valencia, y coincidiendo con la dimisión del gabinete se constituyó en Madrid una *Junta de Salvación*, presidida por San Miguel, que representó a la Reina, reclamando explícitamente una reunión de Cortes Constituyentes. La capitulación de la corona, confiando el poder a Espartero, dio a la *Junta* carácter de Gobierno provisional. El nuevo gobierno no representaba a las fuerzas políticas que decidieron la suerte del pronunciamiento, progresistas y demócratas. De acuerdo con la costumbre del gabinete, se apresuró a disolver las juntas revolucionarias por medio de la incorporación de sus individuos en corporaciones y ayuntamientos. La marcha de M<sup>a</sup> Cristina al exilio fue una nueva ocasión para alborotos, que sirvieron al gobierno para prohibir todo tipo de reuniones (medidas del 29 de octubre de 1854). Estas medidas eran completadas por otras del mismo corte, que nada tenían de progresistas, siendo las únicas con ciertas miras liberales las que promulgaban el conocimiento de los debates del tribunal y la reducción de las penas que podrían imponerse a las señaladas en el Código Penal.

### 3. EL CAMBIO EN LA EMPRESA DEL CIRCO.

Ante esta situación de inestabilidad política y de nuevo gobierno moderado, enmascarado con un disfraz de progreso, terminó la temporada 1853-54 en los teatros de Madrid, que se clausuraron en julio de ese año ante la situación política. A principios de agosto se pide a los empresarios una función a beneficio de los heridos en las barricadas de los pronunciamientos de julio, y Salas organizó una función con *Moreto*, cantado por Teresa Rivas<sup>39</sup>, Salas, Font, Calvet y Povedano; la segunda parte de la función consistió en la puesta en escena de *El estreno de una artista*, y un monólogo declamado por Joaquín Manini<sup>40</sup>, titulado *El héroe de las barricadas*.

Al final de la temporada la empresa exigía una renovación. Barbieri relata así los hechos: "Antes de pasar adelante conviene decir que nuestra Sociedad de los 7 individuos sufrió una trascendental modificación. Reunidos todos en Junta acordamos que cada uno impusiera en la Caja de la Sociedad 20.000 reales de vellón para responder a los gastos de la Empresa que ya no sería a partido sino a sueldo fijo de todos los actores. Esto que aunque parezca justo, no dejaba por eso de trascender a intriga para expulsar a los socios menos productores, intriga o no, que nació de Salas y Gaztambide, dio por resultado que salieran de la Sociedad Oudrid, Inzenga y Hernando, los dos primeros porque dijeron no tener los mil duros, y el tercero porque no se le quisieron admitir 10.000 reales en clase de medio accionista. El resultado de esto fue que, en lo sucesivo la Sociedad contara sólo de Olona, Gaztambide, Salas y yo. Y aquí recuerdo un favor de Salas, que fue prestarme los mil duros que me correspondían, haciéndome firmar un pagaré de 23.000 reales y comprometiéndome a pagarle dichos 23.000 reales (no me dio más que los 20.000) a prorrata en los ocho meses de la temporada, lo cual equivale a decir que me hizo el

---

<sup>39</sup> Era la primera aparición pública de la Rivas, y se la juzgó como con voz limpia y simpática y que su persona era de buena figura. Salas la contrató para la temporada siguiente.

<sup>40</sup> El luego famoso barítono de ópera y zarzuela, que estrenará el papel del Caballero de gracia de *La Gran Vía*.

favor de prestarme una cantidad al 221/2 % al año, pagada a prorrata en 8 meses; y fue señalado favor que yo debo agradecerle mucho; hay que advertir también que esta cantidad estaba en poder de Salas como depositario que era de la Empresa, lo cual no impidió que yo dejara de abonarle puntualísimamente los 23.000 reales consabidos.

El resultado de esta modificación social fue que Oudrid más adelante se pusiera al frente de otro Teatro de Zarzuela que como era natural los socios salientes engrosaran las filas de los descontentos.

¡Triste historia es toda esta que no produjo sino los resultados que adelante se verán y que tan hondamente afectan a los intereses de todos y a la vida de la Zarzuela!."41

Cuando la sociedad se había constituido no se había contado con la distinta capacidad productora de sus socios; haciendo un recuento de las obra estrenadas observamos lo siguiente:

Gaztambide; (14 actos)

*Tribulaciones*

*El Sueño de una noche de verano*

*El estreno de una artista*

*El Valle de Andorra*

*La cotorra*

*La cisterna encantada*

Barbieri: (17 actos)

*Jugar con fuego*

*La hechicera*

*El Manzanares*

*¡Gracias a Dios que está puesta la mesa!*

*La espada de Bernardo*

*El Marqués de Caravaca*

*Galanteos en Venecia*

*Aventura de un cantante*

Oudrid (9 actos)

*Mateo y Matea*

---

41 Barbieri, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional.

*Buenas noches señor D. Simón*  
*De este mundo al otro*  
*El violón del diablo*  
*Al Alcalde de Tronchón*  
*Moreto*

Hernando (3 actos)  
*El novio pasado por agua*

Inzenga (2 actos)  
*La flor de Zurguén*  
*El amor por los balcones*

Olona había escrito casi el 90 % de libretos de las obras estrenadas en dicho teatro, y Salas las había representado. Por tanto estos criterios de que unos compositores se aprovechaban del trabajo de los otros, estaban en la mente de Gaztambide y Barbieri. Además, la sociedad se enfrentaba con un grave problema económico, ya que cuando se fundó la sociedad, no se estableció que se daría un sueldo fijo a los actores, sino lo que resultase de las liquidaciones finales del año,<sup>42</sup> pero varios de los actores no estaban de acuerdo con dicho procedimiento, las tiples<sup>43</sup> sobre todo. Hasta aquí se había mantenido la situación, pero ahora exigían un sueldo fijo, sin depender de la marcha de la temporada y de las ganancias o pérdidas de la empresa. Estos problemas administrativos, obligan a celebrar la reunión que narra Barbieri y a solicitar la contribución de 20.000 reales de vellón. Ante la negativa de Oudrid e Inzenga a colaborar con ese dinero, y la solución ofrecida por Hernando de aportar sólo la mitad, 10.000 reales, que fue rechazada, obligó a éstos a abandonar la sociedad que, a partir de este momento estará formada de cuatro individuos (Barbieri, Gaztambide, Salas y Olona), hasta que salga Olona, y en 1856 Barbieri, ante el exagerado espíritu de lucro de Salas y Gaztambide.

---

<sup>42</sup> Esa era la razón por la que tuvieron tantas dificultades en convencer a los actores.

<sup>43</sup> Además, el gasto de vestuario era mucho mayor en las mujeres en proporción con los hombres

Una vez reformada la sociedad, se decide establecer unos nuevos estatutos que quedan como sigue:

"Los señores don Joaquín Gaztambide, don Luis Olona y Gaeta (hijo), don Francisco Salas, don Rafael Hernando, don Cristóbal Oudrid, don José Inzenga y don Francisco Asenjo Barbieri se constituyen en Sociedad Comanditaria, Empresarios de la Zarzuela en el Teatro del Circo de esta Corte por el año teatral desde Septiembre de 1854 a Junio de 1855 ambos inclusive bajo las bases y condiciones siguientes:

Artº 1º- Esta Empresa se compone única y exclusivamente de los dichos siete individuos y para los efectos de ella, no reconoce reclamación ni participación alguna en otra persona.

Art.º 2º- Cada uno de los siete socios se obliga a depositar en la Caja de la Empresa la cantidad de veinte mil reales de vellón efectivos que se destinarán a los gastos de formación y sostenimiento del teatro. El socio que no llenare este requisito queda excluido del presente contrato.

Artº. 3º- Si una vez invertidos los ciento cuarenta mil reales de vellón, total que arroja la condición anterior, se necesitaran otras cantidades para llevar adelante la Empresa, los siete socios contribuirán por parte iguales con las que le corresponda previa votación de la Sociedad por mayoría absoluta.

Artº 4º- Los fondos de esta Sociedad se emplearán única y exclusivamente en la Empresa de este teatro.

Artº 5º- Hasta fin de la Temporada teatral, época en que se hará el arqueo general de fondos de la Sociedad ningún socio podrá retirar ni el todo ni parte de su capital, impuesto en Caja, ya este el negocio en pérdidas ya en ganancias.

Artº 6º- Así como las imposiciones, las ganancias, en caso de haberlas, se repartirán por partes iguales entre los siete socios exclusivamente.

Artº 7º Una vez empezada la marcha de las representaciones, no podrá extraerse de los fondos de la Empresa cantidad alguna bajo concepto de adelantos, gratificaciones u otros fortuitos no presupuestados, sin previo acuerdo de la Sociedad. Esta acordará la cantidad que debe extraerse de las ciento cuarenta mil reales para los gastos de formación.

Artº 8º- Cada uno de los siete socios deberá entregar a la Empresa el día 1º de Agosto de 1854 un zarzuela en tres actos, nueva y completamente puesta en partitura. El que no cumpla en todas partes con esa condición, base principal de la empresa, la indemnizará con la cantidad de los 20.000 reales que ha impuesto en metálico, perdiendo de hecho todos los usufructos y ganancias que dichos veinte mil reales pudieran producir en la especulación a que se dedican.

Artº 9º El socio que por no haber presentado su obra el día 1º de agosto incurra en la pena que señala el artículo anterior, queda sin embargo obligado, siempre por séptima parte, a responder en todos los casos a los compromisos que ha contraído como individuo de la Empresa y por consiguiente a seguir contribuyendo si fuere necesario con las cantidades extraordinarias que se impusieren en caso de necesidad, entendiéndose que este socio no podrá reintegrarse a fin de temporada de la cantidad o cantidades que hubiese dado en repartos extraordinarios, hasta se haya completado la devolución de la primitiva imposición de ciento cuarenta mil reales sobre los cuales el socio multado no tiene derecho alguno. Cubierta esta cantidad privilegiada, el socio multado entrará a compartir en igual proporción con los demás las cantidades que hubiere lugar a distribuir; la misma proporción se observará para las ganancias que hubiese.

Artº 10º- Así como el socio se obliga a satisfacer la indemnización de veinte mil reales a la empresa en caso de no presentar la obra de que se habla en el Artículo 8º, la Empresa, por su parte, se obliga también a representar dicha obra, dentro del año teatral y si no lo hiciese por cualquier concepto que sea, abonará al socio, por vía de indemnización, la cantidad de veinte mil reales de vellón sin excusa alguna.

Artº 11º- Como esta indemnización se refiere únicamente al socio que presente la obra, éste se obliga a entenderse y responder al autor o autores de dicha obra de cualquier reclamación que por su parte hicieran, para lo cual, al entregar la obra a la Empresa, la harán acompañar de un documento firmado por dicho autor o autores que relevarán a la Empresa de toda responsabilidad respecto de ellos y la autorizarán para repartir su obra conforme expresa el Artículo 22º.

Artº 12º- Además de la obra que el socio debe presentar el 1º de Agosto, presentará otra también nueva en uno o más actos dentro de la temporada, cuya obra una vez aprobada podrá representarse o no según convenga a los intereses del teatro.

Artº 13º- No podrá representarse en el teatro que pertenece a esta Empresa obra alguna fuera de las siete que los socios deben entregar el 1º de Agosto, que no haya sido previamente aprobada en Junta de lectura. Esta Junta la componen los socios y su votación deberá ser por escrutinio secreto y mayoría absoluta.

Artº 14º- Esta Empresa acoge las obras nuevas que presentaren autores no socios y aún las solicitará siempre atendida la condición anterior, y las dará colocación en su repertorio y en el orden que más convenga. Pero no se podrá aceptar ninguna obra perteneciente a dichos autores extraños a la Sociedad, si antes ésta no celebra con ellos un contrato escrito señalando las condiciones con que dicha obra se admite.

Artº 15º- El tanto por ciento que esta empresa establece como maximum y sin excepción para las obras originales es el siguiente: el diez por ciento para las de tres o más actos divisible entre el autor del libro y de la música; el seis por ciento para las obras de dos actos y el cinco por ciento para las obras en uno, divisible también entre el compositor y el autor del poema. En las tres primeras representaciones de cada obra nueva, el tanto por ciento será doble. Los arreglos y traducciones de obras extranjeras, serán objeto de un contrato especial con cada autor. La Empresa no podrá, sin acuerdo especial de sus socios, poner en escena un espectáculo que devengue en su totalidad más del once por ciento, exceptuando las tres noches de estreno de las obras nuevas.



Artº 16º- Esta Empresa se reserva el derecho de poner en escena todas o parte de las obras ejecutadas en los años anteriores según le convenga, abonando a sus autores el tanto por ciento que según el artículo anterior les corresponda.

Artº 17º - El tanto por ciento señalado para las obras en el artículo 15º, será para los autores socios, el que corresponda el total de cada entrada incluso el abono y sin descuento de ninguna especie.

Artº 18º- Siendo los mismos individuos que constituyen esta sociedad empresarios los que componen la Junta Directiva y Fundadora de la Sociedad Lírico-Española del Teatro del Circo en el presente año, declaran del usufructo gratuito de la nueva Empresa que hoy establecen y durante el tiempo marcado en esta escritura todos los papeles de música, vestuario, armas y demás enseres y efectos teatrales que son de su propiedad.

Artº 19º- El presupuesto general de compañías material gastos ordinarios, extraordinarios e imprevistos se fija en la cantidad inalterable de seis mil reales de vellón diarios, salvando única y exclusivamente el exceso de derecho de autores que pudiese resultar en toda representación cuyos productos excediesen de seis mil reales que es el tipo calculado en el presupuesto para los referidos derechos.

Artº 20º- La Empresa no reconoce ningún gasto que este fuera del presupuesto de los seis mil reales de vellón y que ella por mayoría absoluta de votos no haya autorizado. En consecuencia para abrir un nuevo crédito, sea cual fuere su importancia, habrá de preceder el consentimiento de la Sociedad Empresaria.

Artº 21º- Para hacer efectivo el plan de esta Empresa se repartirán las obras del modo siguiente: se formarán dos secciones de los primeros actores de la compañía que alternarán indefectiblemente en las cuatro primeras obras que se pongan es escena. En las demás obras de la temporada se hará el reparto según las conveniencias del teatro.

Artº 22º- Las obras que los socios están obligados a entregar según los artículos 8º y 45º serán repartidos conforme la Empresa acuerde por mayoría absoluta y votación secreta. Esta reparto se establece así para el mejor orden y combinación de los trabajos.

Artº 23º- La Junta de los socios es la autoridad superior del Teatro.

Artº 24º- Dicha Junta ha nombrado al socio don Joaquín Gaztambide Director del teatro, señalándole el sueldo de 120 reales diarios por la responsabilidad indeclinable que contráe de dirigir el Teatro en todos sus ramos y según las instrucciones que en su lugar se le señalan. Este cargo es perpetuo e intransmisible y sólo en el caso de que auténticamente se compruebe que en su desempeño ha estado en contravención con las obligaciones y compromisos prescritos por la sociedad, los seis socios proveerán su reemplazo.

Artº 25º- Para que el Director pueda ejercer su cargo con la independencia que su responsabilidad exige, no podrá ser embarazado en el ejercicio de sus funciones por ningún otro socio, Pero en las Juntas que se celebren, todos y cada uno de ellos pueden pedirle cuantas explicaciones crean convenientes, estando dicho Director obligado a satisfacerlas.

Artº 26º- El Director acepta al ser nombrado la responsabilidad moral y legal de su cargo y se obliga a llevar a debido efecto los acuerdos de la Sociedad y a responder de toda cantidad que se invierta a demás de la votada en el presupuesto y marcada en el Artículo 19º de este contrato sin haber precedido al consentimiento de la Empresa.

Artº 27º- Fuera de la Junta ningún socio podrá tomar iniciativa alguna en la dirección y gobierno del Teatro dentro de las obligaciones que al Director competen. Pero dicho Director al tomar alguna medida de orden interior que los mismos socios deban cumplir pasará a éstos aviso para evitar quejas o conflictos involuntarios.

Artº 28º- No se crearán más plazas en el Teatro aún que por ellas no se aumente el presupuesto, que aquellas notadas por la Sociedad.

Artº 29º- La Junta de los Socios que constituyen esta Empresa se reunirá de derecho a los dos días siguientes a la conclusión de cada serie de treinta representaciones en esta Junta el Director presentará el estado general de ingresos y gastos sin perjuicio de que cada socio en particular tenga la facultad de examinar la cuentas en la contaduría siempre que lo tenga por conveniente.

Artº 30º- Siempre que cualquier cuestión de interés haga indispensable la reunión de la Junta los socios deberán concurrir al aviso que por escrito y con expresión de lo que la motiva les comunique el Director. Si por cualquier circunstancia no asistiese alguno o algunos, la Junta se trasladará al día siguiente pasándose nuevo aviso que así lo exprese. Los socios que tampoco acudiesen a esta segunda citación se obligan a estar y pasar por el acuerdo que hayan tomado los presentes, sin poder alegar en contra objeción ni reclamación alguna.

Artº 31º- El Director podrá disponer cuando lo crea oportuno que la Junta se reúna también deberá celebrarse cuando los seis socios restantes lo pidan. Los que no asistan dan de hecho su consentimiento a lo que en ella se acuerde.

Artº 32º- Para constituir Junta es indispensable la reunión de cuatro socios contándose entre ellos el Director.

Artº 33º- Queda prohibido absolutamente el dar a persona alguna y sin la menor excepción la tarjeta de entrada que ha sido costumbre conceder en este teatro.

Artº 34º- La Sociedad en Junta y por mayoría absoluta de éstos, formará la lista de las personas que deben entrar gratis en el teatro. Estas personas no podrán ser otras, que las de las familias de los socios, de los actores y además los autores y artistas que la misma Junta crea oportuno.

Artº 35º- A cada socio se le entregarán seis tarjetas personales a principio del año para que hagan de ellas el uso conveniente; advirtiéndole que estas tarjetas no pasarán del total de cuarenta y dos prefijado.

Artº 36º- El Director establecerá el sistema que crea más conveniente 1º para que los billetes de las localidades de contrata sean tarjetas que duren por todo el año cómico; 2º para que las destinadas a la prensa tengan condiciones que imposibiliten su venta y últimamente para que no entre en el teatro persona alguna que no esta autorizada por la Sociedad según la forma establecida.

Artº 37º- Los billetes que, por extraordinario, se diesen gratis los concederá el Director con la indispensable condición de que sean absolutamente distintos de los de pagos, bien entendido que el vale o lista que justifique la cuenta de dichos billetes deberá expresar a qué personas han sido concedidos. Esta concesión no tendrá lugar siempre que haya probabilidades de venta.

Artº 38º- El Director impedirá bajo su sola responsabilidad el que en los despachos y contaduría se expendan bajo pretexto alguno otros billetes que los que según los libros de la empresa estén disponibles para la venta diaria.

Artº 39º- Corresponde al Director el orden interior, la distribución de los ensayos, las relaciones con las autoridades y los artistas, la administración, la contabilidad, la Dirección general en todos los ramos en fin y de todas las dependencias del teatro sin excepción alguna.

Artº 40º- El Director establecerá la manera de que no haya más entradas a la sala del teatro que la general del público, solamente los siete socios podrán hacerlo por el escenario.

Artº 41º- El Director podrá imponer multas a los actores y dependientes que falten al cumplimiento de lo contratado; pero no podrá rescindir contrato alguno sin la autorización de la sociedad.

Artº 42º- Como la Sociedad en Junta puede tener acuerdos que deban registrar con la misma fuerza que las condiciones de esta escritura el Director formará un libro de actas de la Sociedad con las formalidades que en tales casos se acostumbran. Cada borrador del acta será firmado por los socios presentes y después por los que n.o asistieron.

Artº 43º- El Señor don Francisco Salas, hace libre espontánea y gratuita cesión en favor de esta Sociedad por la temporada y marcada del privilegio concedido a su nombre para el exclusivismo de un teatro de Zarzuela en esta Corte.

Artº 44º\_ Si durante el tiempo marcado en este contrato social, alguno de los socios firmantes falleciese sin herederos ni persona alguna bajo ninguna causa y forma podrá reclamar que la Sociedad se altere debiendo esperar por consiguiente hasta la finalización de la temporada para que le sean entregados los efectos o intereses que de derecho le correspondan.

Artº 45º\_ La condición establecida en el Artículo 8º de este contrato, para la obra nueva que cada individuo de esta Empresa debe entregar, se modifica respecto al socio don Luis de Olona en la forma siguiente: don Luis de Olona en lugar de la obra dramática y música, entregará dos obras puramente dramáticas escritas, arregladas o traducidas por él. La primera obra o libro el día 20 del mes de julio próximo. La segunda el día 20 de octubre siguiente. La multa que se establece en el mismo artículo 8º se extenderá respecto al señor Olona de este modo, si el día 20 de julio no entregase la primera obra, sería multado en diez mil reales y en otros diez mil si no entregase la otra obra el 20 de octubre. La indemnización que la Empresa establece en el artículo 10º para el autor socio cuya obra obligatoria no se ejecutase y que esta señalada en veinte mil reales se dividirá en diez mil para el señor Olona aplicados a cada una de las dichas dos obras mencionadas.

Madrid, 8 de Mayo de 1854."

## **ANALISIS DE LAS OBRAS ESTRENADAS**

Analizaremos a continuación solamente un fragmento de una de las obras que Barbieri estrena en esta temporada: se trata de la obra *Aventuras de una cantante*, de la que hemos encontrado en la Sociedad General de Autores uno de los números. Esta obra en un solo acto pertenecería a la definida por nosotros como tradición hispánica de la zarzuela de la primera mitad del siglo XIX.

### ***Aventura de un cantante.***

Parte de la partitura de la zarzuela en un acto, *Aventura de un cantante* se encuentra en los fondos de zarzuela de la Sociedad General de Autores de España. Se trata de un legajo, que muestra una disposición de la plantilla y orquestal y un tipo de grafía, pertenecientes con toda seguridad a la época de su estreno (1854). Hemos elegido esta obra porque representa la tendencia en un sólo acto que entendemos se desarrolla también durante los años cincuenta. En el Archivo de la Sociedad ha aparecido la Introducción (nº 1), que nos servirá para comprender el estilo de este *entremés*<sup>44</sup> en cuatro números, puesto en música por Francisco Asenjo Barbieri. La orquesta es amplia, y muestra diferencia alguna con la orquesta de zarzuela grande: flautín, flauta, oboes, clarinetes en la, cornetines en la, trompas en mi, trombones, fígle, timbales, triángulo, y cuerda completa. Es este número de introducción un número coral masculino, en el que participan tenores y bajos. Comienza con una larga introducción que sitúa al oyente en el espacio musical en el que se encontrará a lo largo del número: tonalidad de La Mayor, y compás de 6/8. El número es uniseccional, ya que no presenta ningún cambio de tonalidad, sino transiciones pasajeras, y ningún cambio de tempo o compás. Además presenta una sonoridad muy hispánica como es propio de los números de zarzuelas en un sólo acto, que hemos comentado que siguen una línea de desarrollo propio, autóctono, que desembocará en el Género Chico de los años sesenta.

Comienza con un motivo de introducción que se extiende durante cuatro compases, terminando el primero en una semicadencia sobre la dominante del tono principal (mi), y el segundo sobre tónica. Este comienzo es

---

<sup>44</sup> Según aparece en la propia partitura.

ambiguo ya que manifiesta un acorde de dominante con la tercera mayor (mi-sol natural-si); tras él, en el compás siguiente aparece la supuesta tónica, invertida para no producir sensación de estabilidad tonal (do#-la-mi); en el compás que le sigue (c. 3) aparece un acorde de segundo grado menor (si-re natural-fa natural), con una función de dominante de la dominante, que conduce a una dominante aparente, que posteriormente se hará real (mi). Los siguientes cuatro compases reproducen el mismo esquema, con la variedad de que la dominante pasa al compás 3, y la tónica (La) aparece ya firmemente establecida en el cuarto compás. Estos ocho compases de introducción habían gozado de una textura homofónica en el tutti de la orquesta, pero a partir del compás 9, la orquesta se diversifica, y se asignan papeles diferentes: Los violines primeros, acompañados de flautín, flautas y oboes, llevan la melodía, mientras que los clarinetes y fagotes, realizan breves motivos a modo de eco, y el viento metal apoya las cadencias, o mantiene acordes tenidos. Los violines adelantan a partir del compás 9 la melodía que será asignada al coro en el compás 36. El tema tiene grandes acentos castizos, debido a la utilización por parte de Barbieri de un acorde de floreó superior del acorde de tónica, a distancia de semitono, que genera una sonoridad muy andaluza (el acorde de tónica que aparece arpegiado y tratado rítmicamente en los violonchelos -la-do#-mi-, está floreado a distancia de semitono superior: sib-re-fa natural, y regresa a su estado original). Este floreó, como se realiza sobre un acorde arpegiado, genera varias líneas melódicas: la-sib-la; do#-re-do#; mi-fa natural-mi, y provoca una sonoridad hispánica por lo inusual, fuera de nuestro país de utilizar en ese momento floreos superiores a distancia de semitono. Este esquema armónico, se repite hasta la saciedad, combinado con una evasión tonal al tono del relativo menor (do# menor). La melodía es de ámbito pequeño, pero juega con olas alteraciones accidentales para provocar aún mayor carácter autóctono. En el compás 36 esta melodía es expuesta por los tenores, que sustituyen a los violines en su papel *cantabile*, y la orquesta pasa a ofrecer sólo un sustento armónico-rítmico al tema; el texto dice:

*Por los caminos pensando  
siempre la noche y el día  
se pasa alegre la vida,  
de la inclemencia el rigor.*

Tras la exposición de esta estrofa reutilizando la melodía que anteriormente habían expuesto los violines, en el compás 52 aparecen los bajos, con una melodía que reproduce las características de la anterior, incluso su perfil rítmico, pero que adquiere mayores tintes hispánicos con la utilización del recurso de ambigüedad modal (ahora tercera mayor, ahora menor), que tan frecuentemente aparece en nuestra música popular (cc. 61 y 62). Cuando termina esta nueva parte del coro, ahora asignada sólo a los bajos, se utiliza otro motivo del acompañamiento de la introducción: una escala cromática descendente entre dos dominantes de distinto registro, antes de finalizar la cadencia perfecta y alcanzar la tónica; es decir, en las violas, clarinetes, fagotes, y contrabajos, aparece la escala: *mi-re#-re natural-do#-do natural-si-la#-la natural-sol #-sol natural-fa#-fa natural-mi-re#-re natural-mi* (dominante-V-)-la (tónica -I-). A partir del compás 70 reaparece el tema inicial en todo el coro masculino, y con el mismo acompañamiento de la orquesta. Como se puede observar Barbieri, juega con todas las posibilidades que le ofrece un tema dentro de un número, combinando sus motivos, presentándolo en diferentes partes de la orquesta, exponiéndolo en diferentes voces, etc; y rechaza la técnica de Arrieta, de componer diferentes grupos temáticos, todos ellos de gran belleza, pero que provocan el cansancio auditivo que ya hemos comentado al hablar de las zarzuelas de este autor.

Del compás 70 al 84, el coro reexpone el material, y es a partir del compás 84 cuando entraríamos en la parte cadencial del número. En este momento, el coro canta un texto que nos ayuda a entender el número en su contexto escénico: "¡Ay!, se pasa alegre la vía, de la inclemencia al rigor". Esa palabra "vía", ese andalucismo dialectal, nos ofrece la clave para justificar todas las características musicales que hemos expuesto anteriormente, pudiendo hablar de "andalucismo" en esta introducción. Muy interesante resulta la estructura cadencial que escoge Barbieri en estos compases: de nuevo repite el esquema de introducción, repitiendo una estructura dos veces exactamente igual. Escoge Barbieri un acorde de sol mayor, que tras oír el segundo (la-do#-mi), dominante de re menor, consideraremos como una sexta napolitana de la tonalidad de re menor a la que nos traslada el segundo acorde (que aparece en el segundo compás de la estructura, respetando el ritmo armónico que había impuesto en los compases introductorios). Tras esta dominante, aparece la tónica re



menor, y tras ella, en el cuarto compás de esta estructura, aparece la dominante de la (tonalidad principal del número). Sin ofrecernos tiempo real para darnos cuenta, Barbieri ha convertido esta nueva tónica (re) en sexta napolitana de la (tonalidad principal como ya he dicho). El esquema se repite exacto, igual que ocurría en la introducción (4+4), y, repitiendo el mismo recurso, se acelera el ritmo armónico en la repetición, ya que en el penúltimo compás se anticipa la dominante del tono principal para dar paso a la cadencia perfecta y no quedarnos en la semicadencia sobre la dominante que aparecía la primera vez. Tras estas estructuras cadenciales, aparece la Coda real, en la que se afirma repetidas veces la tonalidad, y el coro se despliega (los tenores se dividen en 1º y 2º), apareciendo una tercera voz que permite al compositor desarrollar una textura más fugada. El número concluye con una inmensa cadencia sobre La. El número, aparentemente simple, tiene una estructura profunda perfectamente pensada por Barbieri.

1. Introducción ([4+4] compases)
2. Tema expuesto en la orquesta (25 compases siguientes)
3. Tema reexpuesto por los tenores + Tema nuevo en los bajos (33 compases )
4. Reexposición del tema en el coro entero, con pasaje cadencial final (17+[4+4]= 25 compases)
5. Coda (17 compases)

El sentido estructural y la reutilización del material por parte del autor, es magistral, como ya hemos comentado en párrafos anteriores, y comparábamos esta economía de medios de Barbieri, con la prolijidad temática de Arrieta. No hemos podido encontrar los números siguientes de la obra (nº 2º. *La canción de la Ramírez*; nº 3º. *La canción de la ¡puñalá!*; y nº 4º. *Las caleseras*), pero suponemos que por las formas de que se trata, no carecerían del gracejo que es propio de su autor..

### 3. CATALOGO DE ESTRENOS DEL AÑO COMICO

**1. *La estrella de Madrid***

Zarzuela en 3 actos, original de Adelardo López de Ayala.

Puesta en música por Emilio Arrieta.

Estrenada el 13 de octubre de 1853 en el T. del Circo.

**2. *La cisterna encantada***

Zarzuela en 3 actos, original de Ventura de la Vega.

Puesta en música por J. Gaztambide.

Estrenada el 17 de octubre de 1853 en el T. del Circo.

**3. *El hijo de familia o El lancero voluntario***

Zarzuela en 3 actos, arreglada para la escena española por García Gutiérrez, Ayala y Olona.

Puesta en música por Gaztambide, Arrieta y Oudrid.

Estrenada el 24 de diciembre de 1853 en el T. del Circo.

**4. *Galanteos en Venecia***

Zarzuela en 3 actos, original de Olona.

Puesta en música por Barbieri.

Estrenada el 24 de diciembre de 1853 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**5. *Un día de reinado***

Zarzuela en 3 actos, arreglada para la escena española por Luis Olona.

Puesta en música por Barbieri, Gaztambide, Inzenga y Oudrid.

Estrenada el 15 de febrero de 1854 en el T. del Circo.

**6. *La cacería real***

Zarzuela en 3 actos, arreglada para la escena española por Antonio García Gutiérrez.

Puesta en música por Arrieta.

Estrenada el 11 de febrero de 1854 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**7. *El trompeta del Archiduque***

Zarzuela en un acto, original de Mariano Carreras.

Puesta en música por Javier Gaztambide.  
Estrenada el 16 de abril de 1854 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**8. *Aventura de un cantante***

Zarzuela original de José M<sup>a</sup> Gutiérrez de Alba.  
Puesta en música por F. A. Barbieri.  
Estrenada el 16 de abril de 1854 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**9. *Los jardines del Buen Retiro***

Zarzuela en 3 actos, original de Teodoro Guerrero.  
Puesta en música por José Manzochi.  
Estrenada el 25 de abril de 1854 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**10. *El tren de escala***

Zarzuela en 1 acto, original de Jerónimo Morán.  
Puesta en música por Sánchez Allú.  
Estrenada el 6 de mayo de 1854 en el T. del Circo.

**11. *Moreto.***

Zarzuela en 3 actos, original de Agustín Azcona.  
Puesta en música por Cristóbal Oudrid.  
Estrenada el 20 de mayo de 1854 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
Departamento Arte III (Contemporáneo)**

**LA RESTAURACION  
DE LA ZARZUELA EN  
EL MADRID DEL XIX  
(1832-1856)**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR  
M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO RODRIGUEZ  
DIRIGIDA POR EL DOCTOR EMILIO CASARES  
RODICIO**

**VOLUMEN IV  
MADRID, 1993**

## CAPITULO 12

### EL AÑO COMICO 1854-55

#### 1. EL DESARROLLO DE LA TEMPORADA

La compañía se había reformado casi completamente, y estaba ya formada por profesores de canto.<sup>1</sup>

##### Tiples:

Amalia Ramírez

Teresa Rivas<sup>2</sup>

Clarice Di Franco<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cotarelo, *Op. cit.* p. 376

<sup>2</sup> Fue contratada por la casualidad de reforzar la compañía en agosto de este año para la función extraordinaria que se celebraba para los heridos de las barricadas de julio del 54. No tenemos ninguna noticia de su formación, y lo que conservamos es una noticia periodística que apareció nada más aparecer ante las tablas, y que decía: "La Rivas, más que por el mérito artístico, se ha hecho notar hasta ahora por su figura agraciada y finos modales. Un encogimiento excesivo y mucha inexperiencia teatral paralizan sus facultades vocales hasta el punto de poder apenas desempeñar los papeles que se le confían. Sin embargo, tiene dotes, para brillar." Tras hacer sus pinitos en la zarzuela, se convirtió en una de las más desenvueltas tiples del género bufo.

<sup>3</sup> Las dos hermanas Clarice y Carolina eran hijas de un maestro de música napolitano llamado D. Juan B. Di Franco y su mujer, Serafina Albanese. El padre por circunstancias políticas tuvo que emigrar a Milán donde nacieron sus dos hijas: Clarice, el 10 de agosto de 1833 y Carolina, el 4 de diciembre de 1837.

En 1840 Di Franco tuvo que emigrar y establecerse en Barcelona. El fue el primer maestro de sus hijos, ya que todos tenían fantásticas voces. Clarice comenzó en Barcelona, debutando en *El Barbero de Sevilla*. Después cantó en la compañía de su padre en San Sebastián, Bilbao, Valladolid, Burgos en 1848; en 1851 hizo la Rosina de *El Barbero de Sevilla* en Barcelona. Declamaba bien, pues tenía fisonomía expresiva y alma enérgica que revelaban sus negros y grandes ojos.

Su hermana Carolina empezó a distinguirse en los bailes españoles, a que era muy aficionada, pero pronto abandonó ese camino para dedicarse a cantar. En 1853, estando su padre de empresario en Zaragoza, debutó con gran éxito de público. Su padre, viendo

Carolina Di Franco  
Dolores Fernández

Característica:

María Bardán  
Josefa Borja  
María Soriano

Partiquinas

Agustina Marco  
Carolina Luján  
Dolores Castro  
Carolina Blanco  
Dolores Gómez

Tenor Cómico

Vicente Caltañazor

Tenores:

José Font  
Manuel Sanz<sup>4</sup>

---

el éxito que tenían las zarzuelas, comenzó a instruir a sus hijas en el repertorio, entrando por esto en la compañía de zarzuela de Barcelona. Allí las oyó Gaztambide en 1854 y las contrató para su Empresa del Circo.

<sup>4</sup> Sanz nació en Estrena (Logroño) del día 4 de abril de 1829. Era hijo del maestro de escuela que falleció en 1841, dejando a su hijo en la mayor pobreza. Fue recogido por un cirujano de Logroño, en donde aprendió a tocar la guitarra, la bandurria y otros instrumentos por su gran disposición musical. Se enroló en una tuna, con la que recorrió toda España y cuando estuvo cantando en Lisboa, el tenor Milesi le oyó cantar y le aconsejó que se dedicase al teatro. En 1844, teniendo sólo 15 años, se vino a Madrid, logrando que el maestro Iradier, célebre compositor de canciones, le diese lecciones. Pasó una temporada en Barcelona, dando clases de guitarra y enseñando todo el repertorio de canciones que había adquirido de su maestro Iradier. Con el dinero que conseguía, continuaba con sus lecciones, y estuvo muy protegido por el maestro catalán Pedro Abella. Convencido de su necesidad de aprender, se fue a Italia con un pasaporte falso, pero logró recibir algunas lecciones y cantar con Rosina Penco, que lo recomendó para

Carlos M<sup>a</sup> Marrón

### Barítonos

Francisco Salas

Ramón Cubero

Antonio Campoamor

### Bajos

Francisco Calvet

Joaquín López Becerra<sup>5</sup>

Manuel Franco

---

que le diesen un papel en una ópera titulada *El conte de Leicester*, que estrenaría con la propia Penco. Tiene que regresar a España, y aquí de nuevo, es contratado en la compañía de zarzuela de Valencia, donde en 1852 tuvo un gran éxito con *Jugar con fuego*.

En la temporada 1853-54 es contratado como tenor en Barcelona, donde le escucha Gaztambide interpretando *El Dominó Azul*, y le contrata. Cuando llega a Madrid, tenía el defecto de ser mal actor en las partes declamadas, y nunca se le pudo compara con Obregón, Dalmau o Berges.

<sup>5</sup> Becerra nació en Huelva el 16 de julio de 1824. Empujado por su familia, comenzó Filosofía en Sevilla y se trasladó a Madrid, para seguir la carrera de Ciencias. En la corte conoció al maestro Baltasar Saldoni, que le aconsejó que entrase en el Conservatorio, donde estudió a la vez que terminaba su carrera de ciencias.

Tras continuar sus estudios con José M<sup>a</sup> Reart, fue contratado en la compañía de ópera italiana del T. del Circo en 1842. Era una mezcla de italianos y españoles, que fue mejorando con la llegada de nuevos cantantes. Allí cantó Becerra *Linda de Chamounix*.

El año 1844 pasó a la Compañía de la Cruz como "primer bajo suplente", participando Becerra en algunas óperas como *Hernani*, *Don Pasquale*, etc. Se quedó en la misma compañía como único bajo profundo en el año 1847. La temporada siguiente pasó a Valencia, y recorrió otros teatros de España. En el año 1851 cantó en el T. Real en la *Lucia*, y en 1852 fue contratado para un teatro de Sevilla, donde se le ofrecía la plaza de bajo en una compañía de zarzuela y dese allí es traído al Circo por Gaztambide.

Su voz era muy extensa, más de dos octavas, y poderosa, llegando a ser ensordecedora, pero llegó a dominarla, y a cantar a media voz y hacer interesantes pianísimos. Además tenía otras cualidades, era sonora, limpia y rica.

Director de Orquesta: Barbieri

Maestro de Coros: Jose Inzenga

40 profesores de orquesta

34 coristas de ambos sexos

Precios:

palcos 32 y 16 reales

butacas 10

galerías 7 y 5 reales.

El sábado 9 de septiembre de 1854 se volvió a abrir el Teatro del Circo con la primera representación de *Las Cosas de Don Juan*. El libro<sup>6</sup> de esta zarzuela en tres actos era de Manuel Bretón de los Herreros y la música de Rafael Hernando. Afirma Barbieri que "esta obra gustó muy poco, debido sin duda al poco interés del argumento y la frialdad de su música."<sup>7</sup> Los números musicales de la obra son los siguientes:

## ACTO I

1º. Coro de aldeanos con la Marquesa, Marta y el Alcalde

2º. Dúo de Marta y Ambrosio

3º. Dúo de Marta y Don Luis

4º. Dúo de Don Juan y la Marquesa

5º. Aria de D. Luis

6º. Escena final entre Don Juan, Marta; la Marquesa y Don Luis.

## ACTO II

7º. Dúo de la Marquesa y Flora

---

<sup>6</sup> Consistía en la historia de un tal Juan Trapisonda, que después de haber engañado a una linda cantante italiana, pretende casarse y está a punto de hacerlo con una hermosa Marquesa, viuda, a la cual seducen las cosas que dice y hace el tal don Juan, pero a quien concluye por desenmascarar otro galán que pretende a la viuda, la citada artista italiana que oportunamente reclama sus derechos, y la avispa e inteligente Marta, doncella de la Marquesa.

<sup>7</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado Barbieri*, Biblioteca Nacional



- 8º. Dúo de la Marquesa y Don Juan
- 9º. Escena de Don Juan y Vicente
- 10º. Dúo de la Marquesa y Don Luis
- 11º. Terceto entre Marta, la Marquesa y Don Luis
- 12º. Escena final entre todos los personajes menos D. Juan y un coro de soldados.

### ACTO III.

- 13º. Coro de Aldeanos y aldeanas
- 14º. Dúo de Don Luis y la Marquesa
- 15º. Escena musical de Vicente, Don Juan, Don Luis y la Marquesa, Marta, Don Ambrosio y coro.
- 16º. Terceto de Flora, Don Juan, y la Marquesa
- 17º. Aria de Don Juan y coro
- 18º. Marta y coro general

Como observamos la forma inicial de tres actos y doce números que presentaba *Jugar con fuego*, se ha ido dilatando, y ha provocado una ampliación de la cantidad de números musicales que aparecen en cada acto. Cotarelo comenta que las piezas son demasiado largas, a lo que hay que añadir la monotonía de la obra que abusa demasiado de los dúos. El reparto de la misma fue el siguiente:

*Marquesa:* Teresa Rivas  
*Flora:* Amalia Ramírez  
*Marta:* Carolina Di Franco  
*Don Juan:* Francisco de Salas  
*Don Luis:* José Font  
*Don Ambrosio:* Ramón Cubero  
*Vicente:* Carlos Marrón  
*El Alcalde:* Juan Manuel Cáceres  
*Sacristán:* Ramón Pavón.

El asunto era vulgar, pero el buen hacer de Bretón, le había entregado a Hernando un libreto ingeniosamente escrito y bien versificado; Hernando, que según Cotarelo era un compositor que no había

evolucionado desde *Colegialas y Soldados*, no podía escribir una obra de grandes vuelos. El estreno suponía la presentación de Carolina Di Franco en los escenarios madrileños, con gran éxito en el papel de *Marta*. La obra se mantuvo en cartel cinco días con flojas entradas por respeto a los autores.

El viernes 15 de septiembre de 1854 se estrenó en el Circo una de las obras memorables de la zarzuela del siglo XIX: *Los Diamantes de la Corona*. Camprodón, que había hecho un arreglo muy mejorado de la obra de Scribe, entregó el libreto<sup>8</sup> primero a Gaztambide quien se lo dio a

---

<sup>8</sup> El asunto de la obra es el siguiente: La Reina María de Portugal está próxima a llegar a la mayoría de edad y entrar en el ejercicio del poder real, que disfruta una regencia trina de la que forma parte el célebre Conde de Campomayor, tipo cómico muy original y de gran realidad, sobre todo entre lusitanos. La Reina sabe que las rentas de la corona están empleadas y que el pueblo sufre gran pobreza, mientras tanto que en el real joyero hay riquezas fabulosas en alhajas y vajillas. Desea inaugurar su reinado con un aumento de riqueza que permita hacer grandes donativos a los pueblos y se le ocurre convertir en dinero monedado todas aquellas riquezas, sustituyendo las joyas por otras falsas; pero sin que nadie sepa que tal cosa se hace.

No ignoraba la Reina que en la cripta de un monasterio abandonado se guarecía una partida de monederos falsos, que además sabían remedar, diamantes, y esmeraldas, etc. y que ya había sido preso el jefe de todos ellos. Sálvale Doña María de la horeca, procurando sin darse a conocer, la fuga; pero le exige que fabrique otras joyas como las que le muestra encerradas en una arqueta. Rebolledo lo ofrece así, y lo cumple ayudado de sus amigos. La escena se abre el día mismo en que la Reina, conocida con el nombre de catalina, va a recoger las joyas falsificadas, cuya construcción había vigilado cuidadosamente, y pagar con larga mano, haciendo ricos a los operarios, pero exigiéndoles que se separen y salgan de Portugal.

Llega a la cueva en el momento en que los monederos, que también ejercían por su cuenta algo el bandolerismo, detienen el coche en que volvían a Portugal, después de varios años de ausencia, el Marqués de Sandoval, sobrino de Campomayor, a casarse con la hija de éste. Se apoderan de su equipaje y aun de él mismo cuando buscando sitio donde guarecerse de la lluvia, entra en la cueva. No lo hubiera pasado bien si Catalina, que él cree fuese la bandolera mayor, después de un largo diálogo, en que ambos se enamoran el uno del otro, le da la libertad y devuelve toda su hacienda secuestrada.

leer a Inzenga y no habiéndolo ninguno querido poner en música, Barbieri se comprometió a hacerlo.

Barbieri relata así varios detalles sobre la obra: "En los ensayos generales no me contentó el Acto 3º y se le hizo una gran modificación por Adelardo Ayala en las escenas de Rebolledo sólo y de éste con la Reina, quedando como está. Hay que advertir que en el verano anterior estaba yo componiendo el final del 2º Acto y cuando llegaba a las palabras "Un coche que parte" estalló una "asonada" en Madrid y en la misma Calle en que yo vivía (Carrera de San Jerónimo) andaban a tiros que era

---

Durante la ausencia del Marqués, su prometida y prima Diana, se había enamorado y estaba correspondida de un joven oficial del ejército; así es que una y otro ven con disgusto la venida del novio. Pero Campomayor se empeña en que se haga la boda y en una casa de recreo que por entonces habitaba convoca a sus parientes y amigos para la firma del contrato. Estando ya reunidos y con pretexto de habérseles roto el coche, se presentan una dama y un caballero pidiendo hospedaje en tanto se remedia el daño. No son otros que Catalina y Rebolledo, que llenan de espanto al Marqués porque teme que lo descubran, pues ya andan por los periódicos las señas personales de la capitana de los bandoleros y con insistencia las lee y repite Diana, la hija del Ministro. Afortunadamente éste no se entera de nada, porque acaba de recibir un despacho que le ha dejado estupefacto: la noticia de que habían sido robadas las alhajas de la Corona. La primera medida que adopta para que los ladrones no tengan tiempo de huir es que no se permita andar ningún coche más que el suyo. Y ya tranquilo se presenta en el salón, donde han sucedido varios episodios concluyentes en el transcurso del drama. El Marqués y su prima han convenido en no casarse y que sea él quien se lo diga a su tío. Catalina a quien el Marqués insta porque huya, pues siempre la cree en peligro, no lo hace hasta que oye a su amante rehusar la mano de Diana. En medio del tumulto que entre los convidados causa esta repulsa y de los cómicos efectos de la cólera del Conde, Catalina y Rebollero huyen rápidamente en el propio coche del Ministro, que según sus órdenes puede transitar libremente, dejándole escrita el Conde una carta en la que le declara ser ella la ladrona de las joyas.

En el Acto III va a celebrarse la coronación de la Reina a la vez que está hará la designación del que ha de ser su esposo. Como ninguno de los que la conocían con el nombre de Catalina, que eran todos incluso su novio y el público, la habían visto como reina, excepto Campomayor, el cual, por su parte, no conocía a Catalina, la sorpresa de todos es enorme y mayor cuando elige por marido al Marqués de Sandoval.

un contento<sup>9</sup>. Esto, como era natural, me distrajo de mi tarea, teniendo que apartarme de mi cuarto porque las balas daban en el balcón; yo sin embargo como tenía prisa en acabar mi obra, trataba de continuar, y entonces volvían a sonar los tiros, de modo que el "coche que parte" no llegaba a partir porque se había atascado en pólvora y balas ¡hay cosas raras en este mundo!... Y es el caso que en la primera representación de la obra concluida, al llegar al "coche que parte", se pierde Caltañazor y yo que dirigía la orquesta, temiendo que nos hiciéramos todos un lío, toqué en la hojalata y mandé volver a empezar la pieza, como si estuviéramos en un ensayo y sin cuidarme del público para nada, rasgo de serenidad que asustó a todo el mundo, pero que no tuvo mal resultado, al contrario el acto se concluyó con felicidad."<sup>10</sup>

La obra se hizo tan popular que ha pasado a permanecer en la expresión popular<sup>11</sup>; Barbieri escribió para él una música muy bella y llena de carácter español; la adaptación a los estados psicológicos de los personajes es perfecta. Pasajes como el Bolero, "Niñas que ha vender flores - vais a Granada" permanecieron en la mente popular durante años. El propio Barbieri dice: "Toda la obra gustó muchísimo con especialidad *El Bolero* de las dos tiples y el dúo de la Reina que fueron repetidos. Los resultados pecuniarios de esta obra fueron y siguen siendo satisfactorios, no sólo en Madrid, sino en toda España y América; hay muchas personas que estiman esta obra mía, más que *Jugar con Fuego* pero yo creo que no tiene razón."<sup>12</sup>

Poco a poco el concepto de lo español va aflorando en la música de Barbieri, hasta que llegue en 1864 con su obra *Pan y toros* a lo que el Emilio Casares define como una "nacionalización del concepto de

---

<sup>9</sup> Se trata del pronunciamiento progresista de julio de 1854, encabezada por O'Donnell.

<sup>10</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado...*

<sup>11</sup> Expresiones que han permanecido en el habla del pueblo como: "En los negocios de Estado - la buena forma es el todo" o "Siga su curso la procesión", etc.

<sup>12</sup> Barbieri, Mss. 14.077. *Legado...*

zarzuela"<sup>13</sup> En un artículo periodístico contemporáneo se lee lo siguiente sobre la obra:

"Como en todas las obras del señor Barbieri domina en esta también la corrección de estilo: una instrumentación siempre embellecida con variados y ricos matices y esa natural elegancia con la que escribe las escenas dialogadas, en las que el autor de la letra sale siempre ganado; pues el señor Barbieri cumple como ninguno con la misión de ayudar al poeta, y lejos de ahogar con la música ningún chiste del libreto, acostumbra a realzar los conceptos de su colaborador por la interpretación que les da, sabiendo escoger el ritmo que más conviene, midiendo la frase con un cuidado exquisito y guardando siempre la mayor claridad para que el poeta y el compositor no se estorben."

La forma dramática de *Los Diamantes* es la siguiente:

#### ACTO I

- 1º. Introducción y coro de monederos
- 2º. Aria cantada por el Señor Sanz
- 3º. Balada por la Señorita Clarice
- 4º. Terceto por la señorita Clarice, Sanz y Becerra
- 5º. Final del primer acto.

#### ACTO II

- 6º. Preludio orquestal del segundo Acto
- 7º. Coro de damas y caballeros
- 8º. Concertante por las señoritas Di Franco y Sanz, Becerra y Cubero
- 9º. Bolero por las señoritas Di Franco
- 10º. Dúo por la señorita Carolina Di Franco y Sanz

---

<sup>13</sup> Casares, Emilio. Barbieri, "Francisco Asenjo" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, (en prensa).

11º. Dúo de la señorita Clarice y Sanz

12º. Final del Acto II

### ACTO III

13º. Coro de introducción del acto III

14º. Quinteto de Carolina Di Franco, Sanz, Caltañazor, Becerra y Cubero

15º. Romanza por la señorita Clarice Di Franco

16º. Coro y Marcha de la Coronación

17º. Final de orquesta.

Es una forma dramática madurada, con coros concertantes y que jamás resulta repetitiva, sino que en todo momento es variada tal y como veremos en el análisis de la misma. El reparto fue el siguiente:

*Conde de Campomayor:* Caltañazor

*Diana:* Carolina Di Franco

*Marqués de Sandoval:* Sanz

*Don Sebastián:* Cubero

*Rebolledo:* Becerra

*Catalina:* Clarice Di Franco

El éxito de la interpretación fue para Sanz, que fue admitido por el público del Circo como un gran tenor. *Los diamantes* se representaron has el estreno siguiente el 23 de octubre, fecha en la que había sido puesta en escena 27 veces con gran éxito.

Barbieri narra como "por esta época se habían declarado en abierta hostilidad con nuestra Empresa Arrieta, García Gutiérrez y otros de los consabidos que se reunían en el Café Suizo de cuya reunión nació el 24 de septiembre de 1854 un periódico que fue luego célebre y cuyo principal colaborador era José María Goizueta quien creo que fue el inventor; también creo que escribían en él otros varios individuos entre ellos el mismo Arrieta. La historia de este periódico es sumamente curiosa, y aunque no es de este lugar, diré sin embargo que uno de los móviles que impulsaron su creación fue el de hacer una guerra si tregua al Teatro del

Circo y nuestra Empresa, y sin más, particularmente al Partido político llamado Progresista, que por entonces estaba en el poder. Llamábase *El Padre Cobos*, y basta leer sus primeros números (que aparecían como periódico literario, siendo en el fondo político), para convencerse del espíritu que contra nuestra Empresa le animaba. Por más que no sea de este lugar y teniendo en cuenta el misterioso velo que cubría y aun hoy cubre su redacción, diré fue el fundador del periódico, el dicho Goizueta a quién más tarde sus compañeros separaron de la redacción por no sé qué cuestión de dinero: los demás redactores eran: José Selgas, Eduardo González Pedroso, Esteban Garrido, Adelardo López de Ayala, Emilio Arrieta, Francisco Navarro Villoslada y Ceferino Suárez Bravo. Se reunían por la noche, y una vez por cada número en casa de Cándido Nosedal, diputado entonces y después Ministro, que dio a todos los redactores de *El Padre Cobos* destinos públicos de gran consideración. Más detalles sobre la historia secreta de tan célebre cuanto bien redactado periódico pienso escribir en cabeza de la colección completa de él que conservo, bastándome por ahora lo que dejo consignado para que se vea que camino llevaban las divisiones nacidas de el Teatro del Circo y de sus afortunados espectáculos."<sup>14</sup>

El lunes 23 de octubre de 1854 se estrenó en el Circo *Catalina*, que constituyó otro extraordinario éxito, produjo mucha gloria a sus autores, mucho dinero al teatro y llegó a hacerse popular. El asunto lo tomó Olona de la *Etoile du Nord* de Scribe, que había puesto en música Meryerbeer, pero a pesar de lo alejado que estaba el libreto<sup>15</sup> de España y de lo

---

<sup>14</sup> Barbieri, *Legado...*

<sup>15</sup> *Catalina* I de Rusia es una aldeana de un lugar de Livonia en el que el Zar Pedro I, disfrazado de carpintero de ribera, aprende el arte de construir buques, y de la cual se enamora como un estudiante. Mientras el Zar con gran calma corteja la aldeanita y maneja la sierra y el cepillo, los suecos invaden el país con un gran ejército y contando con la traición del coronel Iván amenazan dar en tierra con el imperio ruso. Catalina para ayudar a su hermano Miguel, se había hecho cantinera y andaba entre los soldados vendiendo aguardiente; y por los destinos de la guerra los rusos exigen soldados aun de países que no eran suyos, Miguel debe enrolarse de soldado precisamente el día en que se iba a casar. Catalina disfrazada de recluta sale del lugar y se presenta en las filas con el nombre de su hermano. Tiene la fortuna de salvar al Zar y a su ejército nada menos, haciendo que

español, tuvo la capacidad de acercar el asunto, y de entregar a Gaztambide un libreto interesante para el que él compuso una música inteligente. La forma dramática de la obra es la siguiente:

## ACTO I

- 1º. Introducción y coro de carpinteros
- 2º. Dúo cantado por Font y Caltañazor
- 3º. Canción de la cantinera, cantado por la Ramírez y luego Font
- 4º. Terceto de las señoritas Ramírez, Di Franco y Salas.
- 5º. Nocturno por las señoritas Ramírez, Di Franco y Font
- 6º. Final

---

su hermano, al que a pesar de todo habían traído al ejército, vaya a dar aviso a los jefes de dos regimientos algo lejanos, adictos al Emperador y ya llamados por éste; aviso que los conjurados habían hecho antes inútil deteniendo al primer portador. Todo este lo sabe Catalina porque los traidores lo declaraban en unos papeles que habían entregado a un cosaco que no sabía leer, al cual Catalina engaña leyéndole otra cosa.

Todavía tiene otra ocasión de salvar la vida del Zar en su tienda, donde el traidor Iván le hace beber como a un quinto para embriagarle y luego asesinarle. Cuando le va a dar con el puñal un grito de Catalina, que como centinela vigilaba la tienda del zar, le impide el crimen y hace que Iván huya, para poder con los suyos dar el golpe frente a frente. La llegada de los dos regimientos leales malogra también por este lado la traición del coronel Iván y él y los suecos son derrotados por los rusos. El premio de Catalina por el pronto es que el mismo Zar, aun borracho condene a muerte (siempre creyéndola soldado) a instigación del cosaco Kalmuff, por haber infringido la ordenanza asomándose al interior de la tienda del Zar. Sálvase por milagro huyendo de los soldados que la llevaban a fusilar y atravesando a nado río para llegar, muerta de fatiga, a un espeso bosque, donde Iván, fugitivo, la haya; y como también estaba enamorado de ella evita que falleza trayéndola a su aldea quemada por los soldados, excepto su casita que aun estaba en pie.

Por allí andaba también como un sonámbulo el Zar, lleno de dudas y aprensiones sobre quien fuese el pobre centinela a quien en su insignie borrachera habían mandado fusilar, pues en el grito de espanto lanzado por Catalina al ver el puñal del traidor alzado sobre el pecho del indefenso monarca, había reconocido claramente la voz de Catalina. En fin, después de otras varias inverosimilitudes, se reconocen todos y el Zar proclama ante el ejército por esposa suya a la antigua cantinera.



## ACTO II

- 7º. Coro de cosacos y cantineras
- 8º. Canción y marcha de los reclutas, por Salas
- 9º. Dúo por la señorita Ramírez y Salas
- 10º. Brindis por el Sr. Font
- 11º. Escena por la Señorita Ramírez, Font y Calvet
- 12º. Romanza por el Señor Font
- 13º. Final del acto II

## ACTO III

- 14º. Coro de aldeanos
- 15º. Romanza por la Señorita Di Franco
- 15º bis Dúo de la Señorita Di Franco y Caltañazor
- 16º. Coro de cosacos
- 17º. Cuarteto, por la Señorita Ramírez, Font, Salas y Calvet
- 18º. Final

y el reparto de la obra fue el siguiente:

*Pedro, el emperador:* José Font

*Kalmuff:* Francisco Salas

*Miguel:* Vicente Caltañazor

*Catalina:* Amalia Ramírez

*Berta:* Carolina Di Franco

*El general:* José Cubero

*Un cabo:* José Marrón

*Una cantinera:* Dolores Fernández

Cotarelo acusa a Gaztambide de componer una música fuera del contexto del libro, pero sí relacionada, sin embargo, con las diferentes situaciones que atraviesan los personajes. La obra estuvo bastante bien interpretada, destacando Amalia Ramírez, que hizo el mejor papel de los que llevaba representados hasta ahora en el Circo. Los decorados, trajes y decoraciones estuvieron a la altura acostumbrada. La obra se mantuvo en

cartel hasta el 16 de noviembre, fecha tras la que se repuso multitud de ocasiones durante aquella temporada. El último día de su representación se podía leer en un periódico de la capital española:

"El Teatro lírico no tiene desdenes que lamentar del público. Veintitrés representaciones, con la de hoy, van de *Catalina* y constantemente se ve poblada su platea; llenos su palcos atestadas de tal modo de espectadores sus galerías altas que, de ser menos fuertes sus cimientos, amenazaría desplomarse bajo el peso de tan inmensa muchedumbre.<sup>16</sup> La zarzuela, y en particular, la zarzuela que embellecen con los raudales de su genio músico Gaztambide y Barbieri, es el espectáculo verdaderamente popular y que está en boga. Gozan en él nuestras clases elevadas; deleita a las clases medias y fascina y enloquece a las gentes de nuestro pueblo. Como el nuevo género reúne los encantos de la buena música, interpretada por cantantes-actores como Salas, Font y Sanz, el aparato de las obras dramáticas de gran espectáculo y los chistes del gracioso y de un gracioso como Caltañazor, la ópera española, puede decirse que concentra y compendia los gustos y las aficiones de todos."<sup>17</sup>

El viernes 17 de noviembre de 1854, se estrenó, haciéndose por primera y última vez, una zarzuela original en tres actos de don Antonio Arnao, que no tenía buenas condiciones para ser puesto en música, y la música era de José Inzenga. La obra se tituló primero *El Alma de Cecilia* y fue anunciada después lisa y llanamente como *Cecilia*. Barbieri relata como "el resultado de esta obra fue lastimoso aunque muy cómico y parecido al de *El Confitero de Madrid*; el público reía y hablaba con los actores, tanto que recuerdo que tenía que leer Becerra una carta y al sacarla empezó el público a decir unos "que la lea" y otros "que no la lea" y a todo esto risas y chacota hasta que Becerra se encara también riendo con el público y dice "¿en qué quedamos, la leo o no la leo?" y entonces contestaron todos : "sí, sí". Luego había otra escena en que se desafiaban

---

<sup>16</sup> En el Teatro cabían 4000 espectadores.

<sup>17</sup> *La Epoca*, 16 de noviembre de 1854

Becerra y Sanz y cuando iban a sacar la espadas decía el público "no hombre, no matarse porque no merece la pena'. En una palabra fue un fiasco tremendo por la misma razón que el público tomó la obra a broma. La música, aunque tenía piezas bien escritas, era en conjunto bastante desgraciada."<sup>18</sup>

El reparto de la obra fue el siguiente:

*Cecilia:* Clarice di Franco

*Cornelio:* Caltañazor

*Alberto:* Sanz

*Ulrico:* Becerra

*Iván:* Calvet

Se aplaudieron dos números de música y se hizo repetir un aria de tenor, que cantaría Sanz, dentro del segundo acto. Cotarelo, duda sobre las malas condiciones artísticas de la propia obra, que se vio influida en su "fiasco" por los rumores sobre la mala calidad de la obra que se habían difundido con anterioridad al estreno:

"¿Es posible que se equivocase hasta tal punto un hombre tan discreto como Arnao; un aficionado tan inteligente en música; un crítico tan perspicaz y moderado en sus juicios? ¿No habría algo de prejuicio o predisposición malévolos en el público, efecto de los rumores que precedieron al estreno?, ¿no influiría también en el éxito aquella "severidad" habitual que los oyentes desplegaban en los estrenos de zarzuelas, según ya hemos advertido?, no podemos responder a estas preguntas, porque no hemos logrado ver ni oír la letra ni la música."<sup>19</sup>

Hasta el 24 de diciembre, en que se deciden a presentar otro estreno, la temporada transcurre con obras ya conocidas como *Los diamantes*, *Catalina*, *Jugar con fuego*, *El Valle de Andorra*, *Don Simón*, *El Marqués de Caravaca*, etc. El domingo 24 de Diciembre se estrenó *La Cola del*

---

<sup>18</sup> Barbieri, Mss. 14.077, *Legado...*

<sup>19</sup> Cotarelo, *Legado...*

*Diablo*. La obra recibió gracia del público y se dieron de ella un buen número de representaciones en aquella temporada. Olona era el autor de la letra, y ya la había estrenado como comedia en el T. de la Cruz. La obra contaba con seis números de música escritos por Cristóbal Oudrid y Martín Sánchez Allú, incluyendo, además, una bonita canción francesa<sup>20</sup> que se cantaba en París en el vaudeville titulado *Les filles de marbre*. Los números musicales eran los siguientes:

- 1º. Coro y dúo
- 2º. Rosa (Teresa Rivas) y coro
- 3º. Coro y Fondista (Ramón Cubero)
- 4º. Coro de acreedores y don Pantaleón (Francisco Calvet)
- 5º. Canción francesa, cantada por la Ramírez
- 6º. Final de Tiburcio (Caltañazor) e Inés (Amalia Ramírez).

y el reparto de la obra es el siguiente:

*Tiburcio*: Vicente Caltañazor  
*Don Pantaleón*: Francisco Calvet  
*Don Martín*: Joaquín Becerra  
*Un Fondista*: Ramón Cubero  
*El Tío Ambrosio*: Manuel Franco  
*Inés*: Amalia Ramírez  
*Rosa*: Teresa Rivas  
*Una costurera*: Carolina Luján  
*Una modista*: Carolina Blanco

La obra no tenía unidad, y estaba dentro del tipo de juguetes líricos que se componían para las funciones de tarde de los días de Nochebuena. Sobre la interpretación, sabemos por las críticas que la Ramírez gustó mucho al público y se publicó el siguiente comentario: "en la duda de cómo preferir a la Ramírez si de modista o de guardamarina, debo confesar que en ambos trajes agrada sobremanera al público. La señora Rivas también está interesante y desde que pisa las tablas del teatro lírico,

---

<sup>20</sup> Esta canción había sido instrumentada para orquesta por Barbieri, partiendo de una versión para piano.

no nos ha parecido nunca tan bien como en *La cola del diablo*." Barbieri, entre sus apuntes teatrales apunta como "en las representaciones de esta obra se divertía mucho el público, y se tomaba tan a broma que hacía repetir la escena en el 2º Acto en que don Martín Torreones da de culadas a sus dos interlocutores sobre las sillas. También se repetía 3 veces la canción francesa."

El mismo domingo 24 de diciembre de 1854, se estrenó el *Pablito* que es la segunda parte de *Buenas noches señor don Simón*, y que también había sido escrita por Olona<sup>21</sup> y puesto en música Oudrid. también en opinión de Barbieri, "no tuvo más resultado que pasar sin frío ni calor." Solo tiene tres números musicales y el reparto de la obra es el siguiente:

*Juana*: Carolina Di Franco

*Doña Inés*: Agustina Marco

*Don Procopio*: V. Caltañazor

*Pablito*: Ramón Cubero

*Don Simón*: Franco

*Picolomini*: Pavón

El año siguiente comenzaron los estrenos el 13 de enero, con una obra que fue rechazada por el público en su primera representación: *Haydée o el secreto*. La obra había sido adaptada a la escena española por Adelardo López de Ayala sobre una obra original de Scribe, titulada *Haydée*, y había sido puesta en música por José Manzochi. Lo que acusó el público en esta zarzuela, según la interpretación de Cotarelo, fue la falta de adecuación de las melodías al libro que se estaba poniendo en música.

Hasta que lleguemos al beneficio de la Ramírez, la temporada transcurre de nuevo entre reposiciones que eran del agrado del público del Circo, que había incorporado una serie de obras al repertorio clásico: *El Valle de Andorra*, *Jugar con fuego*, *La cisterna encantada*, *El dominó azul*, etc. Por fin, el 10 de febrero de 1855 decide Amalia Ramírez hacer su beneficio, y dentro de la función se estrenó la obrita en un acto *Las bodas de Juanita*; la obra estaba basada en la ópera cómica ópera francesa

---

<sup>21</sup> *Pablito* había sido representada ya en forma de comedia con otro título, y había fracasado, salvándose ahora por la gracia de Carolina Di Franco.

de Jules Barbier<sup>22</sup> y Michel Carré<sup>23</sup>, fue arreglada por Olona, y puesta música de Sánchez Allú. La forma dramática de la obra es la siguiente:

- 1º. Preludio e Introducción cantada por el Sr. Caltañazor
- 2º. Orgía y Romanza cantada por la Señorita Ramírez
- 3º. Dúo cantado por la Señorita Ramírez y Caltañazor
- 4º. Coro de la mudanza
- 5º. Balada cantada por la Señorita Ramírez
- 6º. Dueto de la mesa, por Ramírez y Caltañazor
- 7º. Seguidillas, por la Señorita Ramírez

y el reparto:

*Juan:* Vicente Caltañazor

*Juanita:* Amalia Ramírez

*Nicasio:* José Rodríguez

---

<sup>22</sup> "Barbier, Jules (Paul): (b. Paris 8 March 1825; d. Paris January 1901). Son of the genre and landscape painter Nicolas Alexandre Barbier (1789-1864). Began to write for the theatre at the age of 13. Plays produced at the Comédie-Française and Odeon Including *La Loterie du Mariage* in which Sarah Bernhardt appeared. With Michel Carré (his usual collaborator) furnished successful libretti for Massé, Gounod, Thomas, Meyerbeer, Offenbach and others. Also published collections of poetry. Provisional director of the Opéra-Comique in 1887, and for a long time president of the Société des Auteurs Dramatiques." Walsh, T. J. *Second Empire opera. The Théâtre Lyrique Pairs, 1851-1870*. Calder Publishers, London, 1981

<sup>23</sup> "Carré, Michel-Florentin (b. Besançon 21 October 1822; d. Argenteuil 28 June 1872). Went to Paris to become a painter and for a time studied with Delaroche. In 1841 published poems. He next turned to the stage and wrote many plays, both lights and serious -all now forgotten. Best remembered as a librettist with Jules Barbier. Their collaboration included *Mignon* and *Hamlet* (Thomas), *Faust*, *Philémon et Baucis*, *La Colombe*, and *Le Reine de Saba* (Gounod), *Les Contes de Hoffman* (Offenbach), *Galatée* and *Les Noces de Jeanette* (Massé), and *Le Timbre d'Argent* (Sain-Saëns). Less commendable was their adaptation-translation of *Fidelio*, *Le Nozze di Figaro*, and, above all, *Così fan tutte*. According to Lasalle the name Fontei le is a pseudonym of Carré." Walsh, T. J. *Second Empire opera. The Théâtre Lyrique Pairs, 1851-1870*. Calder Publishers, London, 1981.

Barbieri dice que "gustó mucho por la suma gracia con que la ejecutaba Caltañazor y que la música era lo único de efecto que compuso Allá."<sup>24</sup> La obra quedó en el repertorio de la compañía para cuando hacía falta rellenar una función larga.

Salas se encuentra mal, y tiene que ser reemplazado, por lo que durante varios días se tienen que poner en escena obras en las que no fuera difícil sustituirle, como *Los diamantes*, *Galanteos en Venecia*, etc. El 7 de marzo se hizo el beneficio de Manuel Sanz, poniéndose en escena *Tramoya* en el que fue el barítono Antonio Campoamor el que sustituyó a Salas, que ya se encontró restablecido en abril. El 1 de este mes se celebró su beneficio con un buen estreno. Olona había tomado su asunto<sup>25</sup> de la antigua ópera

---

<sup>24</sup> Barbieri, Mss. 14.077. *Legado...*

<sup>25</sup> El lugar de la acción es en La Granja. Carlos III. El joven Coronel Don Diego, casado secretamente con la Condesa, viuda también joven, recibe, en un momento que llega a visitar a su mujer, la noticia de que el Rey quiere casarle con una prima huérfana, que aquel mismo día saldrá del convento en que se educaba y en compañía de su tío el Comendador, vendrá a hospedarse en la quinta que en La Granja posee y habita la Condesa. Saben además Don Diego y su esposa que el matrimonio debe celebrarse inmediatamente porque en el acto deben salir los novios para Barcelona con cierta comisión rápida.

Don Diego, que ya había suplicado a la Reina su amparo, consigue que ésta reclame al Comendador a su lado el día señalado para la boda; pero el Comendador, dejando firmado el contrato, encarga al notario que ejecute los demás actos del matrimonio y se va al lado de la Reina.

La sobrina es una jovencita muy inocente; pero que ya había visto y hablado a un joven oficial de Guardias de Corps, que a su vez se había enamorado de la colegiala y es amigo de D. Diego y tiene su quinta en los alrededores. Con ocasión de ser él quien trae el encargo de la Reina, tiene ocasión de ver a Da. Inés y hablar con ella, aunque contiene las expresiones de su amor desde que oye que en aquel día se va a casar con Don Diego.

Buscando éste y su mujer los medios de suspender si quiera por un día la boda, no hallan otro que el de encerrar durante 24 horas al notario y en la capilla fingir el matrimonio del coronel y la joven. Don Félix lo da por hecho; pero en un momento en que creyéndose solos la condesa y su marido, oye las frases tiernas que se dirigen, indignado de lo que supone una traición de ambos respecto de la inocente Inés, con sus

cómica francesa *Mina*, de Planard<sup>26</sup>, y sobre este tema había escrito una zarzuela en tres actos que se titulaba *Mis dos mujeres*, y que había puesta en música Barbieri.

---

palabras y conducta llega hasta a promover celos en D. Diego, cuando este sabe que ha citado para aquella misma noche a la Condesa. Se propone vigilarlos; pero D. Félix logra hablar no a la Condesa, que no había recibido la cita, sino a Inés, que había hallado el papel en un libro de la Condesa; Inés sabe los amores de ese y Don Diego, así como que D. Félix la ama a ella y que se proponen ausentarse para dejarla tranquila. El jardinero, al ver que andaban hombres en torno al edificio, pues no conoce a D. Diego, que se ocultaba para mejor vigilar, dispara un tiro que alarma a todos los de la casa, incluso al Comendador que ya había regresado, y hallan a Inés desmayada. D. Félix, cumpliendo lo ofrecido y por no comprometer a Inés, había huido. En tal estado de cosas no hay remedio sino declarar al Comendador todo lo ocurrido. Este lleva a un convento a su sobrina y el Rey que supo el matrimonio de D. Diego y la o, contraído sin su permiso, envía a la dama al mismo convento en que está Inés y al coronel a un castillo.

Han transcurrido varios meses y el acto III pasa en el convento, el día mismo en que se va a celebrar la profesión de Inés y en que la Condesa piensa fugarse con su marido, que también había salido del castillo y vendrá a recogerla, disfrazado de maestro de música, nuevo, de las educandas del convento. Este episodio da lugar a una preciosa escena musical en la lección que Salas, o sea D. Diego, da a sus discípulas. Se presenta D. Félix para notificar a las monjas que sabiendo su majestad que se iba a celebrar una profesión les enviaba a decir que pensaba asistir a ella, pues estaba muy cerca del convento. Pero al mismo tiempo sabe D. Félix que la que va a profesar es su amada Inés y ya piensa en oponerse a ello. El criado Blas, que es el protector de todos estos amores, le esconde, ofreciéndole que verá a Inés, cosa que no puede cumplir por el momento a causa de la presencia de D. Diego y tener que facilitar la fuga de la Condesa. Mientras esta se dispone a ello, es cuando el fingido abate da la graciosa lección de música. Pero como la Condesa no se presenta, el peligro se acrece y ya D. Diego y Blas no saben que hacer, cuando las monjas gritan que la Condesa se ha fugado. D. Diego y D. Félix que también sale de su escondite en aquellos momentos de confusión, están perplejos cuando al fin aparece la Condesa con el Comendador, la cual explica su desaparición, diciendo que al oír que el Rey andaba por aquellos alrededores había ido a postrarse a sus pies y no sólo había obtenido su perdón y el de su marido, sino la licencia para que Inés se casase con D. Félix.

<sup>26</sup> "Planard, François-Antoine-Eugène de (b. Millau (Aveyron) 4 February 1783; d. Paris 13 November 1853). As a member of the aristocracy was imprisoned with his



La forma dramática de la obra es la siguiente:

#### ACTO I

- 1º. Introducción de Caltañazor y aldeanos
- 2º. Dúo cantado por Carolina Di Franco y Salas
- 3º. Coro y concertante
- 4º. Escena musical de Sanz, Caltañazor, Calvet y Franco
- 5º. Aria, de Manuel Sanz
- 6º. Escena final

#### ACTO II

- 7º. Coro de la gallina ciega
- 8º. Cuarteto por Salas, la Ramírez, Sanz y Di Franco
- 9º. Terceto de Salas, Sanz y Calvet
- 10º. Dúo de la Ramírez y Sanz

#### ACTO III

- 11º. Coro de educandas
- 12º. Salve
- 13º. Lección de solfeo cantada por los señores Salas, Caltañazor y colegialas
- 14º. Concertante final

y el reparto es el siguiente:

*Don Diego:* Francisco Salas

---

mother during the Revolution. Following the release, went to Paris where, in 1806 he joined the Council of State as an archivist, later became executive secretary of the Legislative Section. During his administrative career he also wrote comedies and numerous libretti. The latter, which included *Le Pré aux Clercs* (Hérold) were all produced at the Opera-Comique. One of his daughters married Adolphe de Leuven." Walsh, T. J. *Second Empire opera. The Théâtre Lyrique Paris, 1851-1870*. Calder Publishers, London, 1981.

*Blas*: Vicente Caltañazor  
*Don Félix*: Manuel Sanz  
*Don Gaspar, Comendador*: Francisco Calvet  
*Don Onofre*: Manuel Franco  
*Aldeano*: José Rodríguez  
*Doña Inés*: Amalia Ramírez  
*La Condesa*: Carolina Di Franco  
*Madre Angustias*: María Bardán  
*Una colegiala*: Dolores Fernández

El libreto, aunque inverosímil, ofrece buenas situaciones dramáticas que sabe aprovechar Barbieri, construyendo una obra coherente y con gran unidad interna. Peña y Goñi señala que en esta obra "los tipos populares de la música ya no son esbozos, son reproducciones exactas del ingenio del maestro, son encarnaciones de su ideal." El éxito de la obra fue grandioso, ya que el teatro aparecía continuamente lleno. Los actores hicieron bien sus partes de canto, destacando, como otras tantas veces, Amalia Ramírez y Salas, al que la enfermedad sufrida no había mermado en condiciones dramáticas. La obra estuvo en cartel hasta el 24 de abril, y se repuso muchas veces a lo largo del año. El 28 se puso en cartel, para beneficio de Carolina Di Franco, *Catalina*, que volvió a llenar el teatro.

El 1 de mayo se estrenó una nueva zarzuela en tres actos a beneficio de Caltañazor, titulada *Amor y misterio* que, aunque agradó, dio pocos resultados a la empresa del Circo<sup>27</sup>. Se trataba de un arreglo hecho por Olona de una ópera cómica francesa de Auber (*La Giralda*), que había tenido mucho éxito en París, al cual había puesto música Oudrid. Un artículo de *La Epoca* refería:

"El señor Oudrid no ha tenido en esta obra el mismo acierto que en otras anteriores. Hay en el conjunto mucha desigualdad. Abunda la zarzuela en escenas dialogadas y ahí es donde

---

<sup>27</sup> La empresa no había sido muy fructífera durante esta temporada, y por ello dice Barbieri: "por este tiempo andábamos ya en negociaciones y proyectos para construir un Teatro cuyos proyectos se realizaron después, como se verá al tratar del Teatro de la Zarzuela, Calle Jovellanos."

precisamente más débil nos ha parecido el compositor, pues carece su música de aquella graciosa ligereza y estilo que son indispensables en el diálogo musical. En los buenos tiempos de la ópera bufa en que tanto se repite el diálogo, los italianos han sido modelos de los compositores de todas las escuelas han cuidado de estudiar. Pero en el mismo teatro del Circo tiene el señor Oudrid un autor a quien imitar: nos referimos a Barbieri, especialidad reconocida para las escenas dialogadas.

Abuso del metal en ciertos pasajes que reclamaban precisamente sobriedad instrumental y hasta sordina en la cuerda es otra de las faltas que hemos notado en *Amor y misterio*, y también perjudica a la obra la demasiada repetición de ciertos ritmos que por lo manoseados merecen el nombre de vulgares. [...] Sin embargo, el señor Oudrid ha logrado un éxito estimable, y la música vale con todo, más que el libro."<sup>28</sup>

Carolina Di Franco no estuvo demasiado afortunada, según las críticas, pero, a pesar de todos los comentarios, la obra se mantuvo en escena cinco o seis días, reponiéndose algunas veces durante la temporada.

El 9 de mayo se realizó el beneficio de Cubero. En esta función se interpretaron *Las bodas de Juanita*, *El grumete* y una nueva zarzuela en un acto titulada *La Vergonzosa en Palacio*. Se trata de una obra de Luis de Eguílaz<sup>29</sup>, que fue la primera obra teatral escrita por Caballero<sup>30</sup> y tuvo

---

<sup>28</sup> *La Epoca*, 12 de mayo, 1855.

<sup>29</sup> Eguílaz, según confiesa Cotarelo, "era gran perpetrador de calumnias históricas contra los principales literatos de los siglos XIII a XVII, que tomó como cabeza de turco para sus dramas histórico-literarios que forman mucha parte de su caudal dramático; pero que también tiene obras buenas. Esta de ahora que más bien que zarzuela era una comedia "de música", según advirtieron los oyentes, carecía de "los principales requisitos que se necesitan en un teatro lírico". El autor mismo la excluyó de la colección de sus trabajos. [Cotarelo, *Op. cit.*]

<sup>30</sup> Manuel Fernández Caballero era aun en aquellos días alumno del Conservatorio, y continuó el año siguiente en la clase de composición de Hilarión Eslava, obteniendo el Primer premio en los exámenes de aquel curso, teniendo entonces 20 años. Caballero nació en Murcia el 14 de marzo de 1835; su precocidad fue asombrosa: desde los cinco

un éxito muy frío. En las críticas que aparecen sobre el autor, se puede leer lo siguiente:

"[...] El autor de la música es un joven de muy buenas disposiciones, pero que desconoce completamente el teatro. Cuando adquiriera más experiencia y se penetre de las exigencias escénicas será más afortunado. Lejos de desanimarse, debe buscar un buen libreto; consultar con los que tienen práctica del teatro y trabajar con fe. Disposiciones descubre que podrían dar con el tiempo sazónados frutos."<sup>31</sup>

"El señor Fernández Caballero es un joven compositor desconocido en Madrid hasta el estreno de *La Vergonzosa*. A pesar de haber fracasado en su primera tentativa, fue injusto negar que descubre felices disposiciones. No desmaye, pues, y apresúrese a tomar glorioso desquite en ocasión cercana."<sup>32</sup>

Siguiendo con la lista de beneficios, el 21 de mayo se hizo el de Teresa Rivas, con el estreno de la zarzuela en un acto titulada *Una aventura en*

---

años cantaba de tiple en el Convento de las Agustinas, a los siete tocaba el flautín en la Orquesta y Banda murcianas, a los doce había aprendido ha tocar sin maestro cornetín, trompa, oboe, violín y otros instrumentos y había compuesto polkas, pasodobles y algunas obra religiosas. En su propia casa, recibió lecciones de su cuñado Julián Gil, violinista y Maestro de Capilla. También recibió lecciones de Indalecio Soriano Fuertes, padre de Mariano.

En 1850 vino a Madrid, ingresando en el Conservatorio el 8 de septiembre de aquel año, estudiando piano con Pedro Albéniz, y completando el estudio del violín con José Vega, que le recomendó para entrar como uno de los primeros violinistas en el próximo a inaugurarse T. Real. En el 1853 obtuvo por oposición el primer lugar para la plaza de maestro de capilla de Santiago de Cuba, plaza que no le dieron por su extrema juventud. En 1856 fue nombrado director de orquesta del T. de Variedades, orquesta para la que compuso un gran número de obras. A partir de este momento unirá sus esfuerzos con los autores del Teatro del Circo, componiendo zarzuelas importantes en la historia del género.

<sup>31</sup> *La España*, 12 de mayo de 1855.

<sup>32</sup> *La Epoca*, 22 de mayo de 1855.







*Marruecos*, con un libro<sup>33</sup> de Juan Belza y música de Florencio Lahoz<sup>34</sup>; estuvo interpretada por la misma Rivas, Caltañazor, Becerra, Calvet y Cubero, que hicieron reír al mucho público. Barbieri dice que "era un disparatón y como tal hizo fiasco."

Para el beneficio de Becerra se eligió *Catalina*; para el segundo de Salas, *Mis dos mujeres*; para el de Gaztambide, el 28 de mayo, se eligieron tres actos de tres zarzuelas diferentes; para el de Barbieri, que se realizó el 29, se pusieron en escena tres actos de sus obras, y Font interpretó algunas piezas sueltas. Amalia Ramírez, realizó su segundo beneficio con ayuda de Caltañazor, y la obra *Galanteos en Venecia*.

El 16 de junio se llevo a cabo el segundo beneficio de Gaztambide con el estreno de una obra en un acto titulada *Pedro y Catalina o el Gran maestro*, con un libro<sup>35</sup> de José M<sup>a</sup> de Andueza<sup>36</sup> y música de Sánchez

---

<sup>33</sup> Un maestro de baile, que dice que lo ha sido del Circo, llega a Marruecos, donde halla cierta actriz, también del Circo, que en Nápoles había sido apresada por un pirata y vendida por esclava al soberano de aquella región marroquí. Con ayuda del astrólogo del Paché, que también había sido compañero del teatro, se salvan los tres cuando estaban en gran peligro de muerte.

<sup>34</sup> Lahoz era más conocido como compositor de jotas y canciones populares, ya que sólo había compuesto otra zarzuela titulada *La lavandera del Manzanares*. Fue un fecundo reductor de zarzuelas para los editores Pablo y Casimiro Martín. Murió en 1868.

<sup>35</sup> La escena sucede en el interior de una sala del interior del escenario del teatro del Circo. Anunciada en el cartel la representación de *Catalina*, se encuentra repentinamente la empresa sin tiple, ni tenor, cuando ofrece hacer su *debüt* en esa zarzuela una joven protegida de cierto conde. Ya tiene la empresa quien haga el papel de *Catalina*, pero no el de *Pedro*. Un antiguo aprendiz de zapatero, tenor en Italia, maestro de música en Madrid y por añadidura amante de la joven se encarga de representar a *Pedro El Grande*; y como su antiguo maestro (el de obra prima), le ha venido siguiendo hasta el teatro, le toman por un profesorazo, a quien el tenor es deudor de su educación musical, resultando de aquí un enredo bastante gracioso. Encargado de dirigir los ensayos de *Catalina*, el pobre zapatero, que en su vida se ha visto tan apurado, aprovecha su nuevo oficio para proteger los amores de los dos jóvenes, que concluyen por casarse como era de esperar.

<sup>36</sup> Fue el único libreto que escribió.



Allí. Barbieri dice que no gustó nada, "a excepción de una pieza de música en que se cantaba una vocalización de Bordogni."<sup>37</sup>

A pesar de haber llegado a Junio, como el teatro se hallaba cada vez más concurrido, sus empresarios no se decidían a cerrarlo, y el 22 de dicho mes se estrenó otra zarzuela en un acto de Arrieta: *Guerra a muerte*. El libro era de Adelardo López de Ayala y gustó extraordinariamente como libreto<sup>38</sup>, pero, sin embargo, la música no satisfizo ya que, según Barbieri, Arrieta estuvo poco afortunado. La forma dramática de esta obra es la siguiente:

- 1º. Introducción cantada por la Ramírez
- 2º. Aria coreada, cantada por la Ramírez
- 3º. Aria coreada, cantada por el Señor Salas
- 4º. Dúo con coro por la Señorita Ramírez y el Señor Salas
- 5º. Cuarteto por la señorita Ramírez, la Señora Rivas, Salas y Caltanazor
- 6º. Final por la Señorita Ramírez, Salas y coro general

y el reparto de la obra era:

*Alonso de Rivadeneira*: Calvet  
*Alonso de Guzmán*: Cubero  
*César de Rivadeneira*: Salas  
*Don Diego*: Caltañazor  
*Don César*: Marrón  
*Victorina de Guzmán*: Amalia Ramírez  
*Doña Luisa*: Teresa Rivas

---

<sup>37</sup> Se trataba de la parte en que Caltañazor, maestro zapatero, se convertía en profesor de canto, y ejecutaba esta vocalización.

<sup>38</sup> La guerra a muerte se la declaran en una tertulia de verano en la Granja en tiempo de Felipe V, los galanes y las damas, quejosos unos de otros. Se separan y ya no hay bailes, ni corrillos, ni amores, hasta que cansados hacen las paces, cansándose los jefes de cada bando.

Cotarelo dice que la obra "es bastante linda, aunque algo sosa"; el libreto está bien acabado y cuenta con cierto gracejo. La música, aunque no está tan bien manejada como en otras obras el autor, tiene algunas piezas como la introducción, en que hay un motivo de orquesta hábilmente manejada y el final, en que hay otro gran motivo coreado, lleno de gracia. La empresa representó la obra como si se tratara de una zarzuela grande.

El día 3 de julio se le concedió un beneficio a Oudrid, a quien se la había dado la Dirección de orquesta para contentarle tras su expulsión de la Sociedad; su beneficio se realizó con *Catalina*, y otras piezas sueltas. El 4 se celebró el beneficio de las hermanas Di Franco, en el que se cantaron piezas sueltas y la zarzuela *Por seguir a una mujer*. El 5 se cerró el teatro por esta temporada.

Cotarelo señala que pocas temporadas ofrecieron tamaño beneficio a los socios, ya que en esta, con más de 200 funciones nocturnas se habían conseguido unos 120.000 duros, y los cuatro socios se repartieron un millón de reales de ganancias, sin incluir sus sueldos y los porcentajes de derechos de sus obras. Para la literatura dramática el año no había sido excesivamente bueno, ya que los mejores libros no eran originales, sin embargo, el público acudía en tropel al Circo, y la zarzuela ocupaba ya un sitio dentro de la vida social madrileña de mediados de siglo.

## **2. ANALISIS DE LAS OBRAS**

Tras una lectura rápida de las obras estrenadas en esta temporada, hemos decidido realizar un estudio en profundidad de dos obra de Barbieri, *Los diamantes de la corona* y *Mis dos mujeres*, y una de Arrieta, *Guerra a muerte*. Estas obra, las dos primeras en 3 actos y la última en 1, nos permitirán analizar la evolución o ampliación formal de esa estructura formal ya establecida firmemente en nuestra escena lírica desde el año 1856.

### **LOS DIAMANTES DE LA CORONA.**

La partitura<sup>39</sup> de esta obra se encuentra en el Archivo lírico de la Sociedad General de Autores de Madrid que hemos catalogado<sup>40</sup>. La obra es una versión española de la ópera de Auber *Les Diamants de la Couronne*<sup>41</sup>, para la que había realizado una traducción o arreglo<sup>42</sup> Francisco Camprodón. Comparemos las estructuras de ambas: La estructura de la obra de Barbieri es la siguiente:

## ACTO I

- 1º. Introducción y Coro de monederos
- 2º. Aria cantada por el Señor Sanz
- 3º. Balada por la Señorita Clarice
- 4º. Terceto por la señorita Clarice, Sanz y Becerra
- 5º. Final del primer acto.

mientras que la estructura del primer acto de la obra de Auber es la siguiente:

## ACTO I

- Overtura
- 1º. Recitativo y Romanza de Enrico (tenor)
  - 2º. Recitativo y Aria de Catarina (soprano).
- Coro y Escena general
- 3º. Recitativo. Coro y Batalla (Catarina)

---

<sup>39</sup> Hemos contado igualmente de una partitura reducida para canto y piano, editada en Madrid por Casimiro Martín.

<sup>40</sup> Cortizo, E. *Catálogo de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores*. Vol. I. *Madrid, Partituras*. Madrid, SGAE, 1993.

<sup>41</sup> *Les Diamants de la Couronne*, Opera in three acts by Auber, with italians and english words. Edited by Arthur Sullivan and J. Pittman. Bossey and Co. London and New York.

<sup>42</sup> En el Documentario se encuentra una parte dedicada a reunir algunos artículos literarios que hemos considerado de notable interés, entre los que aparece uno muy interesante de Mariano José de Larra sobre las traducciones de obras francesas, moda demasiado extendida en nuestro siglo XIX, que es especialmente elocuente ahora.

#### 4º. Duetto de Catarina y Enrico (Final I)

No podemos hablar de plagio, pero sí de una clara relación estructural: la misma cantidad de números (5, aunque en la obra de Auber la Overture no se cuente con parte integrante de la obra); y dos números solistas, uno de la soprano, y otra del tenor. Si comparamos los títulos de los dos números finales, podríamos encontrar la mayor diferencia, pero será preciso estudiar las obras comparativamente para afirmar esto o lo contrario..

El segundo acto tiene la siguiente estructura en la obra española:

### **ACTO II**

- 6º. Preludio orquestal del segundo Acto
- 7º. Coro de damas y caballeros
- 8º. Concertante por las señoritas Di Franco y Sanz, Becerra y Cubero
- 9º. Bolero por las señoritas Di Franco
- 10º. Dúo por la señorita Carolina Di Franco y Sanz
- 11º. Dúo de la señorita Clarice y Sanz
- 12º. Final del Acto II

En la obra de Auber:

### **ACTO II**

- Preludio
- 5º. Recitativo y Duetto de Diana y Sebastián (soprano y tenor)
- 6º. Recitativo.
  - Coro
  - Bolero de Diana y Catarina
  - Aria con variaciones de Catarina
- 7º. Recitativo.
  - Zarabanda (música de baile)
- 8º. Dúo de Diana y Enrico

## 9º. Recitativo. Final II

También en este acto las relaciones se hacen evidentes. A pesar de que la estructura de Auber es más complicada que la de Barbieri, encontramos en ambos: Un preludio inicial, y un número definido como Final; un Coro de cortesanos; un Bolero a dúo; y un dúo. Veamos el tercer acto de Barbieri:

### ACTO III

- 13º. Coro de introducción del acto III
- 14º. Quinteto de Carolina Di Franco, Sanz, Caltañazor, Becerra y Cubero
- 15º. Romanza por la señorita Clarice Di Franco
- 16º. Coro y Marcha de la Coronación
- 17º. Final de orquesta.

El plan del tercer acto en Auber es el siguiente:

### ACTO III

- Preludio
- 10º. Recitativo y Quinteto (Diana, Enrico, Sebastián, Campo Mayor y Rebolledo).
- 11º. Recitativo y Cavatina de La Reina (antes Catarina)
- 12º. Recitativo y Terzetto (La Reina, Diana y Campo Mayor)
- 13º. Recitativo y Final III

Está clara también la relación entre ambas (quinteto, número a sólo de la protagonista, y Final). Analicemos ambas para comparar sus estilos y los recursos musicales utilizados.

Barbieri comienza con un preludio, que presenta la siguiente estructura:

Nº 1 Introducción y Coro de Monederos ( <i>Poco nos falta para acabar</i> )
---

<i>Allegro moderato</i> (2/4)	cc. 1-83	re m
<i>Poco más</i> (264)	cc. 84-199	Fa M

Cómo se puede observar, el estilo de Barbieri es más sencillo que el multiseccional de algunos de sus contemporáneos (pensemos en Arrieta o Hernando, -incluso el propio Auber como veremos-), y refleja que el compositor busca más efectos escénicos que únicamente musicales. La primera parte de la Introducción, le permite a Barbieri desarrollar un tipo de lenguaje musical autóctono, utilizado ya en otras obras suyas, sobre todo en las obras en un acto (*Gloria y Peluca*, o *Aventuras de un cantante* o). Escoge para el comienzo del número la tonalidad de re menor, que aparece establecida desde los compases iniciales, con los cuatro acordes sobre tónica que sitúa en un tutti orquestal. A partir del compás 3, comienza a exponer el motivo que actuará a nivel estructural del número, y que consiste en una transición adornada cromáticamente entre la tónica y la dominante (la); uno de los cromatismos que usa es la ambigüedad generada por la combinación aleatoria del acorde de sensible de la dominante (dominante de la dominante), que aparece en el compás 7, y reaparecerá con el motivo, ya que es uno de los recursos que lo caracterizan como tal. La utilización de ese acorde de cuarto grado descendido, actuando como dominante, provoca la mezcla modal de terceras mayores y menor, muy hispánica como ya hemos comentado en otras ocasiones refiriéndonos a este recurso<sup>43</sup>; la resolución del motivo (c. 8) contiene otro elemento, la segunda aumentada que se forma entre el si bemol de la tonalidad y el do sostenido, que está alterado por ser la sensible de la tonalidad (re). Un breve pasaje de desarrollo melódico le sigue, hasta que en el compás 30 reaparece el tema inicial coincidiendo con la entrada del coro, que repite el material ya expuesto. A partir del compás 53, se produce una escandalosa acumulación de tensión, por medio de una mayor despliegue acórdico en la orquesta y de escalas ascendentes de la tonalidad principal, que funciona como zona de transición, para conducirnos a la nueva tonalidad, la del relativo mayor en la que termina el número. A partir del compás 84, por tanto, entramos en una sección brillante, y desenfadada, que también tiene, como ocurría con

---

<sup>43</sup> Barbieri lo utiliza también en el número de introducción de *Aventura de un cantante*, zarzuela que se estrena el año anterior.

la primera, un ritmo marcado; lo más destacable es el cambio del trabajo orquestal, que en la primera zona de exposición del tema, trabajaba homofónicamente, y ahora lo hará en diferentes planos: melódico y armónico, como acompañamientos, asignados a familias distintas. La coherencia motívica en Barbieri es tal, que el segundo tema en modo mayor, está construido sobre la última célula del primer tema, que comentamos se repetía a modo de eco, poniendo así de manifiesto cómo funciona a nivel escénico su economía de medios. Armónicamente el tema está musicado utilizando los pilares de la tonalidad, y sólo merece comentario un acorde de paso (c. 87 la primera vez): sol#-si-re-fa natural, que actúa como un acorde floreo del acorde de tónica (la-do-fa), y ofrece variación al fluir armónico. El lenguaje cómico de la opereta aparece ahora, con escalas cromáticas descendentes, y largos pasajes cadenciales, que recuerdan a Rossini. Más elementos de coherencia motívica: en los compases 108-109 y 110, reutiliza el autor parte del tema inicial, que ahora se ha trasladado de la tonalidad de re menor a su relativa mayor, resolviendo en la tónica (c. 112). El esquema del segundo grupo temático se repite, y el número concluye con un extensísimo pasaje cadencial, en el que aparecen consecutivamente la dominante y la tónica, para resolver a nivel profundo, todas las tensiones provocadas por los cromatismos. Tratando de resultar más globalizadores en nuestro análisis, podríamos hablar de un número monotemático, ya que el segundo grupo temático en Fa mayor, reutiliza material del primero, y no presenta un nuevo material motívico.

El Preludio de la obra de Auber, presenta una estructura seccional, igual que la de los preludios de Hernando, y un estilo musical italianizante, manifestado en los arpeggios del acompañamiento de cuerda de la sección inicial, que acompañan a una melodía cuadrada, que describe un claro arco belcantista; en el resto de las secciones la música es ligera, con aires de polka o galop, y con un acompañamiento masculino, de fuertes motivos rítmicos, que pierde todo interés melódico. Lo más destacado del estilo que revela Auber en este Preludio es su tendencia a la realización de modulaciones excesivamente rápidas, sin que el oyente pueda casi percibir las temporalmente. No parece que el interés que revela Auber de acumular temas y secciones diferenciadas, lo manifieste

Barbieri en este preludio, que nada tiene que ver con el de la obra francesa.

El siguiente número es un solo del Señor Sanz, el *Marqués de Sandoval* en la obra, y tiene la siguiente estructura:

<b>Nº. 2. Aria del Marqués de Sandoval (<i>¡Ah!, que estalle el rayo</i>)</b>		
<i>Allegro</i> (2/4)	cc. 1-36	transición
<i>Allegro moderato</i> (4/4)	cc. 37-54	La M
<i>Andantino</i> (6/8)	cc. 65-86	Do M
<i>Allegretto</i> (6/8)	cc. 87-111	Mi M
<i>Primo tempo</i> (4/4)	cc. 112-129	La M

Es un número multiseccional, que no aporta nada verdaderamente propio, y que coincide en el carácter con el de la obra de Auber, en la que el Nº 1 es un solo de Enrico, tenor lírico-ligero en el más puro estilo verdiano de las *cabalettas* de *I Puritani*: melodías de amplio ámbito, acompañamientos decididos, y dificultades vocales. La primera sección del número es de transición tonal, y destaca la relación motivica con el número anterior<sup>44</sup> y con el material que Barbieri expondrá posteriormente: la relación con el número anterior, aparece al repetir uno de los motivos en el compás 4, y la relación con su propio material musical, es evidente desde el comienzo, ya que el tema con el que se abre el número, es la cabeza del tema que expondrá en el compás 39 el solista. La transición inicial, es más teatral que musical, ya que no ofrece interés; Tras haber suspendido la dominante en los compases 34, 35 y 36, aparece el primer tema del solista (c. 37), para el que se acelera el tempo, se cambia el compás, y el acompañamiento se hace masculino, y fuertemente rítmico. Entra el tenor con un tema de gran dificultad en La mayor, que recuerda al difícil repertorio belcantista italiano. El tema se repite dos veces, y al final de esta exposición, Barbieri utiliza un recurso cadencial

<sup>44</sup> En la representación la obra no encuentra solución de continuidad entre la Introducción y el nº 1, sino que se interpretan seguidos, como si del mismo número se tratase, eliminando el último compás del Preludio.



muy donizettiano: la utilización de una fuga tonal al tono del segundo grado Mayor (si bemol), al que se llega mediante un sexto grado alterado descendientemente (cc. 60 y 62), provocándose una brillante cadencia italiana. En el compás 65 comienza el *Andantino*, que es la parte más cantabile del número; el ambiente italiano, continúa presente y se subraya con los arpeggios de las cuerdas que acompañan al tema en los compases 73-86; y tras esta zona cantabile reposada, un vals (*Allegretto* del compás 87), que podría situarnos en sonoridades centroeuropeas, pero que peca de cierta languidez chopiniana. Otro recurso melódico nos llama la atención dentro del contexto: se trata de combinar el quinto grado de la escala diatónica con el sexto grado ahora natural, ahora alterado consecutivamente, para provocar sensación de devenir, de tránsito (c. 102-103 y 107-108); este recurso combinado con las sincopaciones, genera gran sensación de urgencia al final de la sección del vals. El número concluye con la reexposición del tema inicial del solista, exactamente en la misma tonalidad, y con el mismo tratamiento orquestal, al que sigue una amplia coda cadencial.

El número siguiente, es la presentación del personaje femenino, Catalina interpretado la noche del estreno por Clarice di Franco. Su estructura es la siguiente:

<b>Nº. 3. Balada de Catalina (<i>En noche callada</i>)</b>		
<i>Andantino</i> (6/8)	cc. 1-40	mi m
<i>Allegro marcial</i> (6/80	cc. 41-74	Mi M

Este número comienza con algún viso de cambio, de escape ante el italianismo, pero pronto regresa a él. El número es biseccional, y se podría hablar de cavatina y cabaletta, a una pequeña escala. La cavatina comenzaría al inicio de la obra, ya que su tema aparece ya en los compases iniciales. A partir del compás 6 entra la protagonista femenina, con un sensible tema, que recuerda las canciones napolitanas, o las melodías de Donizetti (pensemos en el *Convien partir* de *La Hija del Regimiento*). Al autor utiliza repetidas veces el recurso de apoyarse en la parte débil de compás, y de utilizar el tresillo, como queriendo propugnar

una vuelta al mundo hispánico que había encontrado en la Introducción orquestal de la obra.

Tras esta parte pausada y de carácter femenino, una vez que superamos los compases de transición (cc. 29-40), aparece un segundo grupo temático de carácter masculino, que se apoya en un ritmo fuerte, y que obliga a la cantante a hacer alarde de sus facultades vocales (ya hemos aclarado que se trata de una cabaletta en pequeña escala); destacan los mordentes, y las notas cortadas que también utiliza Auber en el número dos de su obra. El autor francés dedica también este número a la presentación del personaje femenino, tal y como es propio en la ópera europea de los años dominados por las tendencias románticas, pero la cantante aparece en este caso acompañada por el Coro y algunos otros personajes de la obra -recurso que utiliza Arrieta, pensemos en *Marina* o *El Grumete*-. El mundo vocal sigue perteneciendo a Italia, y lo que destaca es el perfecto trabajo entre el tutti del coro y los personajes masculinos que acompañan a la soprano mediante corcheas entrecortadas, mientras su voz se eleva en tresillos por encima del conjunto en un pasaje de extrema dificultad. La dificultad del número del autor de *Jugar con fuego*, no alcanza los límites franceses, quizás condicionado nuestro compositor por la calidad de nuestros cantantes entonces, pero el ambiente musical está claro que coincide.

La obra continúa con un número concertante, cantado por *Catalina* (soprano), el *Marqués de Sandoval* (tenor), y *Rebolledo* (barítono). La estructura del mismo es la siguiente:

<b>Nº 4. Terceto de Catalina, el Marqués de Sandoval y Rebolledo (<i>Si viviendo entre estos viles</i>)</b>		
<i>Moderato</i> (3/4)	cc. 1-20	Sol M
<i>Allegro</i> (6/8)	cc. 21-36	transición
<i>Tempo primo</i> (6/8)	cc. 37-54	Sol M
<i>Allegro</i> (6/8)	cc. 55-70	transición
<i>Andantino</i> (3/4)	cc. 71-91	si m
<i>Piu mosso</i> (3/4)	cc. 100-124	Sol M
<i>Andantino</i> (3/4)	cc. 125-137	si m
<i>Allegro moderato</i> (4/4)	cc. 138-147	transición

Aunque en su estructura se observa que estamos ante un número multiseccional, Barbieri, como ya es propio de él, repite durante todo el número el mismo tipo de material, por lo que goza de gran coherencia temática. Con el Preludio, creemos que es el número de más calidad de lo que hemos analizado de la obra hasta este momento. Se trata de un concertante a tres voces de diferente registro. Comienza la orquesta exponiendo directamente, sin compases de introducción, el primer tema en Sol M (un vals). Curiosamente, este tema que luego pasa a exponer el solista, tiene relación con las melodías chopinianas, o más explícitamente los vales chopinianos para piano; el tema comienza en la voz en el compás 6, y el primer motivo que se repite dos veces (en la tonalidad de Sol Mayor), nos conduce a un acorde de mi, que actúa como dominante de la tonalidad siguiente que escoge Barbieri (la), proponiéndonos un discurrir armónico del tema: Sol Mayor-la menor, que regresa de nuevo a la tonalidad principal, utilizando en el compás 13 otro recurso típicamente chopiniano: la apoyatura inferior a distancia de semitono. Interesante resulta la sección que le sigue, porque demuestra como enlaza Barbieri unas secciones con otras, por medio de *parlato*s de los personajes, en los que el diálogo cobra más importancia que la música, que se limita a servir de soporte musical. El *parlato* termina con una larga pedal de dominante, sobre la que la orquesta varía la armonía de acordes tenidos por medio de una bajada acórdica cromática (cc. 33-36). A partir del compás 39 comenzamos otra sección temática, en la que se repite el material anterior, y que nos conduce a otra zona de transición en *parlato* vocal. Barbieri consigue su tema más inspirado en el *Andantino* que comienza en el compás 71 (*No creas ¡ay!, que viera yo*), en el que la tonalidad cambia a si menor (tercer grado menor con respecto a la tonalidad principal del número). En esta sección combina recursos melódicos de filiación hispánica (tresillo, modo menor), con un acompañamiento muy bien trabajado en la orquesta, que a la vez añade líneas melódicas independientes. Como sección contrastada, aparece ahora otra parte del número en modo mayor, un vals brillante como el inicial, en el que se da una aceleración rítmica -c. 100-, que recuerda los finales de números de ópera cómica (recordemos el típico *acelerando* rossiniano), que se combina también con una aceleración del ritmo armónico, que densifica

con intenciones cadenciales. Aparece por última vez el tema hispánico, lánguido y melancólico si lo comparamos con este tema de vals propio de opereta, y tras una sección de transición, donde se desarrollan de nuevo diálogos en *parlato* casi recitado, reaparece este tema de vals en Sol Mayor, para cerrar el número con una interminable sección cadencial.

El N° 3 de la obra de Auber es un número Coral en el que participan algunos personajes (Rebolledo y Catarina sobre todo); se trata de un simple tiempo de vals, sobre el que se plantea el juego vocal, en una línea muy relacionada con los números de conjunto de la opereta vienesa. Parece que Barbieri, prefirió el terceto al coro, pero está claro que sí conocía la obra de Auber, y mantuvo la idea de vals.

El n° 5 es el número final de la obra que es el más largo de todos los aparecidos hasta el momento, y tiene la estructura siguiente:

<b>N° 5. Final del Primer acto (Kirie)</b>		
<i>Allegro moderato</i> (2/4)	cc. 1-94	do m
<i>Tiempo de marcha</i> (3/4)	cc. 95-158	Mi b M
<i>Allegretto</i> (3/4)	cc. 159-114	Mi b M
<i>Tiempo de Marcha</i> (3/4)	cc. 115-150	Mi b M

Este número recibió por parte de Barbieri un planteamiento demasiado pretencioso, y debido a ello, hoy sobrepasa las dimensiones adecuadas. Comienza con una larga introducción en *Allegro moderato*, en modo menor, en la que los solistas intervienen sobre una interminable pedal de tónica, con melodías descendentes por medio de notas escapadas. Cuando la melodía solista se repite (a partir del compás 23), aparece ligeramente variada, por medio de la integración de algunos tresillos. A partir del compás 47, Barbieri, un poco perdido estructuralmente, comienza una zona de tránsito entre el tema inicial en modo menor, y el tema siguiente, que está en un brillante Mi bemol Mayor; en esta transición repite fórmulas y estructuras cadenciales, jugando con los reguladores para evitar la monotonía de la que era consciente. En el compás 95 comienza un tiempo de marcha, en compasillo, que combina la textura homofónica solemne, con los trinos, y los ritmos punteados, recursos que le dan

solemnidad aparente a la marcha de los soldados, sección bien construida y juega con notas cortadas. Por fin, en el compás 134 aparecen los Kiries de los frailes, que están contruidos con la misma estructura armónica que la marcha anterior, para poder superponer ambas secciones en el final del número. Barbieri utiliza un estilo severo para la polifonía de los monjes. Tras el encuentro entre monjes y soldados, un fragmento cómico entre D. Sebas y Rebolledo, que nos sitúa de nuevo en la ópera cómica parisina (cc. 166-114), que aunque tiene una estructura adecuada, no nos saca de la monotonía provocada por el reiterado uso de la misma tonalidad (Mi b). Lo más interesante del número proviene del final, cuando el compositor decide superponer las dos líneas melódicas: Kirie y Marcha, ya que ambas cuentan con la misma estructura armónica, produciendo un favorable efecto teatral. No comentamos más extensamente este número, porque no revela ninguna novedad armónica ni melódica, y creemos destacable lo que hemos comentado.

En la obra de Auber, el acto termina con un dúo entre Enrico y Catarina (Nº 4) que no es de lo mejor de la obra; los temas melódicos no tienen la suficiente personalidad como para cautivar al oyente, que se pierde en un número seccional interminable.

El acto segundo de la obra de Barbieri comienza también con un preludio instrumental; su estructura es la siguiente:

<b>Preludio del Acto II</b>			
<i>Allegro moderato</i> (2/4)	cc. 1-59	Mi	b
M			

A pesar de su estructura tonal, en una sola sección, la introducción del segundo acto tiene dos partes bien diferenciadas por todos los parámetros musicales: la primera, que se extendería desde el compás 1 hasta el 25, actúa a modo de introducción, de acumulador de tensión escénica, y revela un carácter muy hispánico. Las características generales de esta primera parte son: más carácter rítmico que melódico (motivos masculinos); trabajo sobre la dominante (si bemol), en escalas descendentes a las que se rebajan los grados 2, 3 y 6 (dob, reb y solb

respectivamente), por lo que parece que nos encontramos en un modo menor; el uso de la escala descendente con subtónica y no sensible (es decir el re está bemolizado, y no se ha sensibilizado para acercarlo a la tónica mi bemol menor), nos encontramos con una escala andaluza, buscada intencionadamente por Barbieri para lograr esa sonoridad (luego comentaremos que Auber escoge para el preludio del segundo acto una Cachucha); el tresillo se utiliza para subrayar más si cabe el carácter hispánico. La primera sección, termina con un acorde de séptima disminuida menor sobre fa (fa-lab-do-mib), que actúa como acorde floreo de otro acorde de séptima de dominante del tono principal del número, el que llegamos en el compás 24. A partir del compás 26, se derrumban todas las expectativas que nos ha creado anteriormente el autor de crear una música nacional, ya que entramos en una especie de tiempo apolkado, propio de opereta europea, más que de lenguaje andaluz o hispánico<sup>45</sup>. Nos trasladamos, por tanto, a un lenguaje ligero, en modo Mayor, que no revela nada interesante, sino cierta ligereza melódica. El tipo de introducción que utiliza Auber para su segundo acto, no tiene relación con la que acabamos de comenta, y tiene, paradójicamente, un carácter más hispánico, ya que responde al modelo de la "Cachucha". Está clara la procedencia del tema y de la inspiración del autor al escribir esta página musical: el tema melódico es el de la cachucha, y el ritmo el de la Escuela Bolera decimonónica<sup>46</sup>. Tanto este preludio como el del comienzo de la obra, siguen el modelo de obertura italiana que adelanta los temas que se utilizarán en el resto de la obra, y en este caso, Auber ha preferido el tema del Bolero, quizá por no estar todavía carente del exotismo de todo lo ligado a lo hispánico.

El siguiente número de la obra, nº 7 en el caso de Barbieri, es un coro de cortesanos con la siguiente forma estructural:

---

<sup>45</sup> No quiero indicar con esta frase que en 1854 hispánico fuese sinónimo de andalucista, como sucedía con el lenguaje de las zarzuelas andaluzas de principios de siglo, pero sería un tema a tratar, tratar de deslindar los campos de ambos, o afirmar que se trata de lo mismo, como así creemos, por lo menos en cuanto a los oyentes decimonónicos se refieren.

<sup>46</sup> Sobre la pervivencia de estas formas boleras en el repertorio zarzuelístico decimonónico tratamos abundantemente en el último capítulo de esta tesis.

Nº 7. Coro de damas y caballeros ( <i>Vuestra sien de ángel, niña gentil</i> )		
<i>Allegretto</i> (3/4)	cc. 1-40	Mib M
<i>Recitado</i> (3/4)	cc. 41-58	transición (Sib M)
<i>Tempo primo</i> (3/4)	cc. 59-85	Mib M

Es un coro cortesano, pero no es comparable a los modelos que el autor nos ha dejado en *Jugar con fuego*. La invención melódica se sitúa de nuevo en el terreno europeo, escapándose de lo autóctono, y volviendo la mirada a la ópera cómica francesa, a pesar de que no haya copiado al modelo concreto que le ofrecía Auber<sup>47</sup>. Comienza Barbieri con una introducción de 15 compases, en la que destaca el parámetro rítmico, y el sentido de acumulación de tensión, mediante varios recursos expresivos, bien manejados por el autor: la repetición del motivo orquestal inicial en registros cada vez más agudos, a modo de secuencia motivica; el bajo, que reitera en obstinato una pedal rítmica de dominante (sib), cuando se alcanza la mayor tensión porque los motivos han alcanzado la tesitura más aguda (el punto semiclimático -c. 9-), se continúa ascendiendo (sol-lab-sib), hasta alcanzar el climax melódico en el compás 11, que además está contrareestado con diseños escalados descendentes a partir del compás 9. Tras el climax, la orquesta se pliega en sí misma, en un tutti homofónico (cc. 12-15), para dar comienzo al tema coral en el compás 16. El coro expone un tema muy ligero, sobre un acompañamiento armónico de la orquesta, que tras esta exposición realiza un pasaje cadencial, no demasiado conclusivo, para dar paso a la zona de recitado (c. 41: "Gracias señores..."). Este fragmento de diálogo, recuerda algunos momentos recitados de *Jugar con fuego*, lo que hace suponer que revela el intento de Barbieri, por conseguir un estilo de recitado vocal propio. A partir del compás 59 entramos en la reexposición del tema inicial, por el coro de nuevo, que concluye ahora con inmenso pasaje cadencial, que provoca que

---

<sup>47</sup> El número de la obra de Auber que se corresponde con el 7 de Barbieri (el nº 5 en la obra francesa), es un dúo entre Diana y Sebastián, que tampoco tiene interés, enmarcándose dentro de los límites de la ópera cómica, con un claro tiempo de vals, y ligereza melódica.

desde la primera cadencia perfecta en la que se oye la tónica (Mib), hasta la última, discurran, sólo con los acordes de tónica y dominante, siete compases. El último compás, aprovecha un gracioso recurso, ya comentado anteriormente en el repertorio, que juega con la sorpresa del público ya que aparece tras una pasaje cadencial; consiste en alcanza la tónica por medio de una triple apoyatura ascendente desde la dominante, y es propio de la opereta, a pesar de que haya aparecido ya extensamente en el repertorio lírico español.

El nº 8 es un Concertante, el primero que aparece en la obra, y participan en él "la señorita Di Franco -Catalina-, y los señores Sanz, Becerra y Cubero". Su estructura es la siguiente:

<b>Nº 8. Concertante</b> ( <i>No paséis por las Sierras de la Alpujarra</i> ).		
<i>Tiempo de Bolero</i> (3/4)	cc. 1-24	la m
<i>Andantino</i> (6/8)	cc. 25-79	Re M
<i>Allegro moderato</i> (4/4)	cc. 80-99	La M
<i>Allegro</i> (4/4)	cc. 100-170	La M

Este número adelanta motivicamente el tema del Bolero a dúo que cantarán las dos protagonistas femeninas en el número siguiente (nº 9 del segundo acto), generando así un elemento de coherencia motivica a nivel auditivo. El tema del bolero que adelanta Barbieri, es magistral. Está escrito en Fa sostenido menor, y refleja los recursos de hispanismo que hemos venido rastreando a lo largo del repertorio, para lograr el concepto de "lo hispánico" en la zarzuela madrileña del siglo XIX;; utilizando el bolero de Barbieri a modo de recapitulación, podemos hablar de las siguientes características musicales:

#### RITMICAMENTE:

1. Ritmo de Bolero (o de cualquier forma que pertenezca al lenguaje hispano de entonces: polos, fandangos, cachuchas, tiranas, etc.)



2. Ritmo ternario (el binario no se considera tan hispánico, quizás porque la mayoría de estas formas utilizan ritmo ternario).
3. El uso del tresillo
4. Ritmos punteados, que generan inestabilidad rítmica
5. Cambio en la acentuación natural del compás (recurso propio de las tiranas), que aumenta la inestabilidad.

#### MELODICAMENTE:

1. Uso del modo menor
2. Alteraciones cromáticas, que produzcan efectos andalucistas: floreos superiores a distancia de semitono; segundas aumentadas que hacen pensar en una gama sonora andaluza, etc.
3. Uso de la escala andaluza, sobre todo en sentido descendente.
4. Ambigüedad modal, al combinar en una misma frase tercer grado natural y alterado (no sabemos si se trata de modo mayor al estar la tercera mayor; o modo menor cuando está rebajada).
5. Utilización de los intervalos eufónicos de música tonal popular: terceras y sextas.
6. Floreos superior e inferior a distancia de semitono utilizados a la vez (ejemplo sib-sol#-la, siendo **la** la nota real).

#### ARMONICAMENTE:

1. Acompañamiento simple, que no enmascare la melodía, sino que la sostenga.
2. Ornamentación armónica de los acordes de dominante o tónica; es decir acorde de segundo y sexto grado rebajados, de forma que entre las notas del acorde y la del acorde real (I o V) haya una distancia de semitono. Este floreo revela la jerarquización sobre la nota final de la estructura cadencial andaluza.

### 3. Uso del acorde de séptima disminuida, por la inestabilidad que representa.

Todas estas características tratarían de resumir la conciencia de Barbieri al escribir este magistral bolero o cualquiera de las piezas españolas que pueblan sus zarzuelas; todas ellas están presentes en el bolero, creando una de las piezas más geniales de su autor, que no comentaremos ahora por hacerlo en el número siguiente, el bolero propiamente dicho.

El número comienza con unos compases del bolero que aparecerá posteriormente en el acto II, creando así un elemento de coherencia motivica. En el compás 17 comienzan los solistas con un pequeño motivo que remata la sección del bolero, y que precipita la aparición de una dominante (mi) que nos traslada a la segunda sección temática, en Re mayor, que comienza en el compás 25 con un tema de clara filiación vienesa (recuerda incluso uno de los temas de J. Strauss); está muy bien construida, y tiene interés melódico, a diferencia de otros temas de la misma índole que hemos encontrado en números anteriores, creando además, un interesante efecto escénico de contraste con el bolero que había comenzado a sonar anteriormente. Se utilizan en el número melodía entrecortada, de gran efecto cómico, saltos de cuarta y tercera, y armonías de tónica y dominante a las que tan aficionada resultó la opereta. El último fragmento de esta sección mezcla los tresillos descendentes, en los que reaparece la idea de "los bandoleros de Las Alpujarras", y la línea melódica de opereta, con un efecto brillante musical y escénicamente (cc. 34-50). A partir del compás 50 la integración de ambos elementos es mayor, y así Barbieri introduce los tresillos en un tema afrancesado, que se repite sin cesar, con carácter cadencial hasta el compás 80.

A partir del compás 80 entramos en el último periodo temático de la obra, en el que nos situamos plenamente en el mundo ligero de opereta, con la aparición de un nuevo tema, brillante y ágil, que podría pertenecer a cualquier opereta de Strauss, por el carácter de su melodía. Juega el autor con rápidos cambios de posición en los acordes, con notas seguidas picadas, para dar sensación de jugueteo vocal, con los redobles en octava sobre la misma nota, con los floreos -ahora a la manera clásica, no según la norma hispánica-, etc. Este será el carácter que defina el final del número si descontamos un fragmento de recitado (cc. 100-116), en el que volvemos a la inestabilidad modal, a un aparente modo menor, a la

combinación del doble floreó a distancia de semitono, etc, provocando la aparición de España de nuevo en el número. A partir del compás 116 reaparece el tema ligero anterior, con el que se cierra la obra. Interesa destacar como el saber italiano del autor aparecer de nuevo en los pasajes cadenciales, utilizando la síncopa en la melodía, y los acordes alterados para evitar la monotonía armónica. El tema se repite (cc. 144 y ss.), y vuelven a aparecer las síncopas en la melodía, y una larga coda, en la que la tónica y la dominante aparecen adornadas con innumerables floreos inferiores a distancia de semitono, como ha sucedido durante todo el tema.

<b>Nº 9. Bolero</b> ( <i>Niñas que a vender flores</i> )		
<i>Bolero</i> (3/4)	cc. 1-39	fa# menor
<i>Primo tempo</i> (3/4)	cc. 40-67	La M
	cc. 68-94	fa# menor

Este Bolero es una de las piezas magistrales del autor, como ya hemos comentado en el número anterior, que utilizaba el tema del bolero como introducción. Se trata de un Bolero intermediado, siguiendo la terminología de la época<sup>48</sup>, es decir una estructura de Seguidilla bolera, o Bolero (que en el artículo citado en nota al pie demostramos que es exactamente lo mismo), en la que se ha introducido un elemento externo de variación: una canción andaluza. El Bolero comienza con una brillante introducción orquestal de siete compases, como ya es propio en el repertorio (pensemos en los *Boleros* de Moretti, de la *Colección de Aires españoles e Hispanoamericanos* de Narciso Paz, etc, todas ella tratadas en la ponencia citada en la nota al pie), en la que se nos sitúa dentro del contexto tonal de la obra (en este caso la tonalidad de fa sostenido menor, una tonalidad poco usual en el repertorio -en el que predominan la menor, mi menor, sol menor, y si menor-, pero que permite que la canción se traslade a la tonalidad del relativo mayor, que es el brillante La Mayor). La introducción consta de dos estructuras cadenciales: I-V-I, que se adornan para hacerse casi imperceptibles: la melodía superior consiste

---

<sup>48</sup> Cortizo, Encina. "El Bolero español del siglo XIX. Análisis formal", *Actas del XV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1992 (en prensa).

en un descenso melódico adornado con floreos superiores, de la tercera superior a la dominante inferior de la tónica central (la-sol#-fa#-mi-re-do#), que tras situarse en la dominante, regresa a la tónica ascendiendo por medio de la sensible (do#-mi#-fa#). El bajo asciende cromáticamente de tónica a dominante (fa#-sol#-la-la#-si-do#) para hacer la cadencia perfecta. Esta estructura se repite dos veces, y al final de la segunda, repite el autor el esquema de cadencia V-I, otras dos veces más, para afianzar más si cabe la tonalidad; tras estas cadencias sobre tónica, aparece un compás de espera, que indica al cantante que debe comenzar. El texto del bolero es el siguiente:

*Niñas que a vender flores  
váis a Granada  
no paséis por la Sierra  
de la Alpujarra.*

*'Hay un bandido  
que de todas las niñas  
quiere partido.*

Se puede observar como se trata de una estrofa perfecta de seguidilla, con su terceto encadenado incluido, que le permite a Barbieri escribir un bolero ortodoxo, que exige incluso, tal y cómo aparece en la partitura, que esté acompañado de castañuelas. Toda la línea melódica, hasta que no digamos lo contrario está escrita en terceras paralelas, caracterizando así el número como popular. El primer verso está puesto en música mediante una típica línea melódica descendente y anacrísica (cómo también es propio del repertorio), que desde el quinto grado (do#) desciende hasta la tónica (fa#), que, a su vez, lo hace al quinto grado inferior (do#), habiendo trazado así Barbieri una escala descendente entre dos quintos grados. El trabajo armónico está muy elaborado: comienza Barbieri con un acorde de tónica, sobre el que sitúa el quinto grado inicial; en el segundo compás, aprovechando el descenso de la dominante, acentúa más todavía la sensación de descenso con un acorde de sexta napolitana (sol natural-si natural-re natural), que al estar seguido de un acorde de séptima de dominante, genera falsas relaciones entre las voces, ofreciendo gran interés armónico al compás. Tras la aparición de la tónica final, oímos la estructura cadencial de la introducción, y comenzamos la

segunda frase (*vais a Granada*), en para la que el compositor elige la misma estructura inicial que había utilizado en la primera, pero con la particularidad de que en esta segunda frase se produce la modulación al relativo mayor (La), por medio de una cadencia (IV-V-I) del nuevo tono. Es curioso que en la segunda frase introduzca el autor la modulación, que en todo el repertorio se reservaba para el comienzo de la tercera frase (que en nuestro trabajo analítico que citamos en la nota al pie, definimos como parte de desarrollo motivico-armónico de la forma), adelantando así el devenir armónico a la última frase de la exposición. De nuevo volvemos en el compás 15 a la tonalidad principal, para repetir la exposición (que consideramos las frases A y B). Es decir que hasta el compás 23 estamos dentro de la sección de exposición temática, en la que en este bolero ya se introduce el parámetro modulación, y podríamos hablar de: [A + B] / [A + B]. Este esquema ha puesto en música la seguidilla propiamente dicha (*Niñas que a vender flores/vais a Granada/no paséis por la Sierra/de la Alpujarra*), es decir los versos de 7/5/7/5 sílabas. Para poner en música el terceto encadenado que cierra la estrofa, escribe tres nuevas frases en la tonalidad mayor, que es lo que definimos como desarrollo del bolero. La primera frase, comienza en el compás 24 (el acompañamiento comienza en el compás 23), y consiste en una repetición secuencial de un motivo que supone el descenso desde el sexto grado (fa#) al quinto (mi), sobre una armonía que deja suspensa una semicadencia de dominante; la segunda parte es el motivo una tercera más grave, situándonos así de nuevo en la tonalidad de partida (re-do#, dominante de fa# menor). Todos los motivos se hallan adornados con floreos superiores, y repetidos por la orquesta a modo de ecos. La frase siguiente pone en música los dos versos restantes del terceto encadenado (cc. 28-31), y utiliza Barbieri para ello la repetición de la misma estructura: el diseño de las dos líneas melódicas simultáneas (una para cada soprano), ya no consiste en terceras paralelas, sino que se moverán por movimiento contrario, ágil una, y tenido la otra (el movimiento contrario es propio de los boleros a dúo desde que Sor lo utilizó en algunas de sus obras). La voz superior juega con las notas de dos acordes (un acorde de cuarta ascendida que actúa como dominante de la dominante; y uno de séptima de dominante), así comienza con un cuarto grado alterado ascendentemente (si#) que, gracias a un cambio de posición, alcanza la tónica superior, que desciende a la sensible (ya dentro del acorde de dominante real), que por

medio de otro cambio de posición llega al quinto grado (dentro por supuesto del acorde); este esquema se realiza con una gran tensión rítmica, ya que Barbieri ha escogido la síncopa. La voz inferior realiza un ascenso cromático desde la tónica hasta la dominante (fa#-sol#-la-si-si#-do), haciendo aparecer el cuarto grado alterado en la última parte del compás 28, cuando ya está a punto de aparecer el acorde de dominante. El esquema se repite dando por terminada así la musicación de la estrofa, pero para resolver la dominante, y enlazar motivicamente con el resto de la obra, hace aparecer ahora el motivo de la introducción, que es tarareado a dúo, tal y como estaba escrito desde el principio, por las dos sopranos.

Desde el compás 36 hasta el 39 hablaremos de recitado, y a partir del 39, encontramos ya la canción andaluza, que se ha intermediado en este bolero. Es una canción de contrabandista por su tema, pensemos que desde el famoso Polo de *El contrabandista*, escrito por Manuel García, este tema se había hecho muy popular, y satisfacía mucho a las clases medias urbanas. Juega Barbieri en esta canción con uno de los elementos que hemos enumerado al hablar de "lo español en música" a mediados de siglo, y es la fluctuación modal, que aquí se produce entre La Mayor, y fa# menor. La primera frase contiene ya un elemento armónicamente muy interesante: ha utilizado Barbieri una sexta napolitana, seguida de un acorde del tercer grado menor (do natural-mi-sol natural); la extrañeza auditiva que provoca la aparición del acorde napolitano, aumenta al no producirse su resolución, y aparecer, por el contrario, dos quintas paralelas entre ambos acordes (fa-sib/sol-do); todo esto genera gran fluctuación modal, entre La Mayor y su relativo menor. Seguimos encontrando en esta melodía además, tresillos y notas picadas, característicos de un supuesto lenguaje autóctono. La segunda frase repite exactamente el esquema de la primera, y es en la tercera (cc. 49-52), en la que aparece otro elemento interesante: el autor nos sitúa desde el comienzo en la dominante (mi), y melódicamente encontramos ahora un descenso adornado desde la nueva tónica (mi) hasta su dominante (mi-re-do natural-si), generando un sonido andalucista al utilizar esa gama andaluza que elimina la sensible al descender, y aparecer el re naturalizado. El descenso continúa en la segunda sección de la frase, alargándose hasta la tónica grave, y manteniendo la sonoridad de la escala andaluza, al ofrecer una escala natural, en la que el fa aparece también

naturalizado (así entre la tónica y el segundo grado aparece un semitono, cuando en la escala diatónica menor, tendría que haber un semitono); el descenso resulta así: si(5)-la(4)-sol natural(3)-fa natural(2)-mi (1)<sup>49</sup>. Esta frase se repite, y tras ella aparece de nuevo la frase inicial en el La Mayor fluctuante, que nos ofrecía Barbieri al comienzo de la canción, que ahora va a dar paso a una sección de transición, para regresar al bolero en el compás 68. La sección de tránsito (60-67) va a utilizar elementos cadenciales de la introducción, que nos permiten alcanzar en el compás 64 nos permiten situarnos ya sobre la dominante de fa# menor (do#), por medio de cadencias sobre ella (con el acorde de dominante de la dominante).

En el compás 68 comienza lo que sería la reexposición del material temático, con la reaparición del Bolero, que se repite exacto, pero que cuenta con una Coda para concluir brillantemente el número. Dicha Coda (cc. 87-94) no supone sino la utilización de los motivos cadenciales de la introducción y una reiterativa frase que simultánea la dominante y la tónica (apareciendo de la última parte del compás 89 á la primera del compás 92 la siguiente estructura armónica real: V-I-V-I-V-I-V-I-V-I-V-I-V-I), en corcheas, que sirve para cerrar el número con brillantez. El desarrollo estructural armónico que revela Barbieri en este bolero, supone el mayor avance en la estilización armónica del género desde las *Seis Seguidillas* que publico Fernando Sor en Londres a principios de siglo, y que han sido reeditadas por Bryan Jeffery. El único autor que había mostrado una armonía más elaborada, era Murguía, que como organista que era, aplicó algunos avances del desarrollo armónico al repertorio tal y como se puede ver en algunos de sus boleros, que fueron incluidos en el libro de *Cantos populares* de Eduardo Ocón, publicado en los años setenta del siglo XIX.

El número seis, quizás el más largo y complicado de la obra de Auber, también reutiliza el bolero que aparecía en el Preludio de este segundo acto. Comienza con una sección coral con una melodía muy cromática, sobre la que surge, a modo de ritornello, un tema a dúo entre las dos sopranos (Catarina y Diana), de carácter melancólico (en sol menor) que

---

<sup>49</sup> Los números arábigos indican, como ya he aclarado anteriormente, grados de la escala.

aparece en tres ocasiones y que la última sirve de prólogo al Bolero. El Bolero (que consta de dos estrofas) en realidad comienza en un tono brillante y alegre (en Sol Mayor) y reutiliza el tema de Cachucha que aparecía en el preludio del segundo acto, pero enseguida la melodía se traslada a otras zonas tonales (el relativo menor en primer lugar -mi-), que recuerda al Bolero de Barbieri. Las líneas melódicas se mueven a distancia de terceras paralelas a lo largo de todo el número -al igual que en el Bolero de la versión española-, y demuestran un gran alarde de ligerezas y adornos vocales que añaden dificultad técnica a la de la tesitura, tirante desde el comienzo por desarrollarse en la zona de paso entre la resonancia maxilar y la resonancia puramente frontal. En una de las zonas más melismáticas aparece incluso un recuerdo a la Canción *Les tringles des sistres tintaient* del II Acto de Carmen, revelando sin duda que las óperas francesas estrenadas antes del estreno de la ópera de Bizet en 1875 en la Opéra Comique de París influyeron sin duda en la obra, y ayudaron a Bizet a recrear el ambiente sevillano de 1845, fecha en la que Merimée publica su novela sobre Carmen. El número termina con un aria, casi de bravura, a la manera de las arias barrocas, que permite el lucimiento de la protagonista; el esquema es el de tema con variaciones, dificultándose en cada una de ellas las exigencias vocales.

El número siguiente de la obra de Auber (nº 7) es un interludio instrumental, titulado Zarabanda, en el que encontramos claramente la relación con el Fandango español (incluso con el *Fandango* de Soler); lo más interesante es la relación con el tema inicial del Bolero *Niñas que a vender flores* de la zarzuela de Barbieri.

La estructura del número siguiente es:

Nº. 10. Dúo entre Catalina (di Franco) y Enrico (Sanz) ( <i>Por qué me martirizas, linda morena</i> )			
<i>Andante</i> (3/4)	cc. 1-63	Re M	
<i>Allegro vivace</i> (3/4)	cc. 64-103	La M	
<i>Allegretto</i> (3/4)	cc. 104-166	Re M	
<i>Piu mosso</i> (3/4)	cc. 167-173	Re M	



Este dúo entre Diana y Enrico, ofrece al Barbieri ágil, de hermosa melodía, y brillantez escénica al que estamos acostumbrados. Es un número de estructura sencilla, y presenta tres grupos temáticos diferenciados. El primero y más conseguido de los tres, se extiende entre los compases 1 y 64, y está escrito siguiendo la línea italiana, y termina incluso con una cadencia a dúo entre los protagonistas. El tema lo expone primero el tenor, tras unos compases de introducción, donde la orquesta adelanta el motivo inicial, y revela que el autor, a pesar del carácter europeísta que haya querido imponer en el número, ha vuelto a utilizar más libremente el esquema de seguidilla. El texto, casi una seguidilla perfecta, tiene una estructura que se observa ya en los primeros versos:

*Por qué me martirizas,  
linda morena  
tan sin piedad,*

y así, el esquema melódico se adecúa a esta característica. Comienza con una cascada descendente, también entre el tercer grado y la dominante inferior (fa#-mi-re-do#-si-la), que, tras algunos adornos, termina la primera frase ascendiendo a si (sexto grado), que permite a Barbieri fluctuar hacia la tonalidad de mi menor (segundo grado menor) alterando ascendentemente la tónica (c. 11). Así la segunda frase utiliza secuencialmente el esquema anterior, comenzando en mi menor, que se traslada a su cuarto grado (la) que actuará ya como dominante del tono principal para concluir la segunda frase en la tonalidad principal (Re). La tensión aumenta en el compás 15, hecho que se indica con una aceleración del tempo (*un poco más*, indica el autor), y con la trasgresión sucesiva de la tonalidad principal: primero nos vamos a si menor (relativo menor), y luego (cc. 19 y 20) a mi, momento en el que Barbieri pide una licencia vocal, para realizar un calderón que acumular más tensión todavía, para resolver los conflictos en la última frase (cc. 21-23) volviendo a Re Mayor. Como es propio del lenguaje de seguidilla, abundan los boleros, los apoyos rítmicos de las partes débiles del compás; también respeta Barbieri la idea de que la parte de desarrollo de la forma bolera, sea la que se reserve para las modulaciones -en este caso serían las frases en las

que nos hemos trasladado a si y a mi-, para resolver los conflictos en la frase final.

Esta sección se repite íntegramente con el texto de la soprano, pero ahora nos conduce a la unión de los dos solistas en un hermoso dúo que comienza en el compás 40. El autor ha escogido la cabeza del tema (el descenso de la primera frase) para realizar los diseños a dúo, consiguiendo un efecto de gran belleza. El esquema se repite abreviado a partir del compás 56, y en el compás 60 encontramos una cadencia vocal en el más puro estilo verdiano, que resulta fuera de contexto dentro de una forma hispánica como el bolero. A partir de esta cadencia, da comienzo la segunda sección temática que posee menor fuerza. Está escrita en La Mayor, y adopta un ágil ritmo de vals. Tras ella, y uno compases en recitado (cc. 95-103), entramos en la sección tercera y final del dúo. Esta parte se encuadra plenamente en el mundo de opereta centroeuropea, con un bailable, en ritmo ternario muy ágil (*allegretto*), con el que Barbieri regresa a la tonalidad del inicio de la obra (Re ). Abandonamos aquí los tresillos, pero no el ritmo ternario, situándonos en la esfera del vals, idea que incluso está apoyada por el uso de la construcción seccional en el fragmento. Interesante resulta la mezcla del tema nuevo con fragmentos del primero tema, el tema de Bolero, cuyas cascadas descendentes le sirven a Barbieri para candenciar. El tema parece concluir en el compás 143, con una semicadencia sobre la dominante que nos lleva a unos compases recitados, pero se reexpone en el compás 149, para entrar en una sección acelerada (*piu mosso* del compás 166) con la que concluye. Esta idea de agilizar las piezas en su sección final, es propia de las formas musicales de teatro ligero (pensemos en la opereta vienesa de los Strauss), y pretende mantener la atención del público o incluso acrecentarla, transmitir tensión, y provocar el aplauso del respetable.

Nº. 11. Dúo entre Diana (Clarice di Franco) y Enrico (Sanz)		
<i>(Que de amarme desistiera)</i>		
<i>Allegro moderato</i> (3/4)	cc. 1-103	Lab M
<i>Andantino</i> (2/4)	cc. 104-139	fa m
(6/8)	cc. 140-179	Lab M

Es un dúo muy bien construido que de nuevo nos sitúa en la línea italianizante más pura. Comienza con un motivo que preludio el comienzo de un vals, que no veremos materializado hasta el compás 41. Este motivo de introducción, de carácter rítmico, que es interpretado por el tutti orquestal en unísono, utiliza la tonalidad de La bemol mayor, es de carácter masculino, y apoya rítmicamente las terceras partes del compás, gozando así de ritmo sincopado. La soprano comienza en el compás 16 con una especie de parlato, que dialoga con el motivo orquestal, y que primero utiliza para descender el arpeggio de un acorde de séptima de dominante de la tonalidad principal (re-sib-sol/sib-sol-mib), y posteriormente asciende cromáticamente (mib-fab-fa natural-sol). Es interesante observar como el descenso melódico está unido a la idea de pesadumbre por parte de la protagonista femenina, ya que tiene que rechazar la oferta amorosa de Enrico; y el ascenso supone el momento de cambio en su ánimo, en la que se dice *¡Yo me arriesgo!, ¡Va a arañarme!*. Tras este parlato, comienza la parte cantabile de la primera sección temática del número, que inexplicablemente tiene carácter marcial y no de vals, como esperábamos tras la introducción que hemos oído; posteriormente llega el conato de vals (cc. 41-50), que reutiliza el motivo inicial de la introducción; Para concluir y sirviéndole al compositor de transición entre esta sección y la siguiente, aparece de nuevo el parlato de la soprano, que conduce a la repetición del material que hemos escuchado hasta ahora en el número, y a partir del compás 90 aparece una zona cadencial, que conduce, por medio de un gracioso efecto de notas entrecortadas con silencios a la sección temática número dos.

El tema ha cambiado de acentos, y se sitúa en la tonalidad de fa sostenido menor, transmitiendo un efecto de contraste que resulta de gran interés escénico. La languidez italiana es evidente, recordando temas de Bellini o Donizetti, o incluso del Verdi contemporáneo (pensemos que *Traviata* se estrena en 1853). El tema muestra una gran belleza melódica, y la orquesta le acompaña rítmicamente, y canta pequeños motivos a modo de ecos. Tras este tema, aparece otra transición, que nos conduce a la aparición de un tema nuevo ahora otra vez en La Mayor (c. 140). Este segundo tema de la sección intermedia del número, además de ciertos acentos italianos, muestra una relación clara con la construcción temática

de *Jugar con fuego*, y es el empleo del autor de un acorde de sexta napolitana menor en la cadencia perfecta, recurso que aparecía en el número 11 de *Jugar con fuego* (Aria de la protagonista femenina - Leonor- *Un tiempo fue*), en el compás 95<sup>50</sup>. El número continúa con la tercera sección temática, que comienza en el compás 180, con la que concluya. Destaca el trabajo armónico que se hace en la segunda sección motivica del tema, en el que la melodía asciende por medio de secuencias armónicas que nos trasladan a tonos vecinos, y que procuran gran variedad tonal al final del dúo. En la sección de cierre cadencial, aparece un recurso muy verdiano desde que lo utilizara en el coro de los esclavos de *Nabuco* (1842), y que debía estar en la mente del autor español: se trata de realizar un floreo inferior múltiple sobre la tónica (lab-sol-lab-sol-lab-sol....lab), que se armoniza con acordes sucesivos en ritmo rápido de I y V (aparece en los compases 271-274, y 277-279).

El dúo de Barbieri encuentra su paralelo en la obra de Auber en el nº 8, que es también un dúo entre Diana y Enrico, pero que, al contrario que el de Barbieri, resulta desdibujado, y sin fuerza temática.

<b>Nº. 12. Final del Acto II (<i>Mil parabienes al orador</i>)</b>			
<i>Allegro moderato</i> (2/4)	cc. 1-81	Mib M	
<i>Larghetto</i> (9/8)	cc. 82-121	Sib M	
(6/8)	cc. 122-213	Sib M	
<i>Animado</i> (6/8)	cc. 214-239		
Mi bM			

Este concertante que escribe Barbieri para el final del segundo acto de *Los Diamantes*, no iguala la brillantez del Final Segundo (nº 8) de *Jugar con fuego*. Está bien construído, fluctuando siempre entre el tono principal (Mib Mayor), y el tono de la dominante (Sib M), pero su estructura es mucho más simple. El número comienza con un solemne 2/4, con el que se abre la escena; la solemnidad pretendida con las negras en 2/4, contrasta con el divertido carácter hispánico de los tresillos; esta sección introductoria inicial (cc. 1-26) concluye con una semicadencia de

<sup>50</sup> Remitimos a la edición que hemos realizado de la partitura el año 1992, y que aparece reseñada en el capítulo en el que nos referimos a la obra.

dominante que se resuelve con la entrada de la primera sección temática en el compás 27.1 El carácter es ágil, y brillante, y recuerda de nuevo el mudo de opereta. En el *larghetto* del compás 82 comienza la segunda sección temática, que contrasta con el carácter ligera de la anterior, exigiendo un afecto lánguido, que recuerda algunos momentos de las óperas de Bellini, o del primer Verdi. Además el tema está construido utilizando tresillos, que le permiten un mayor lucimiento vocal al protagonista. Tras esta sección, Barbieri pierde el sentido estructural en una larga transición, con parlados vocales, que se extiende del compás 122 al compás 213, dando comienzo a la sección final y última sección temática en el compás 214. Este tema es el más conseguido de número, y contrasta de nuevo con el carácter del anterior, femenino y lánguido, ya que es rítmico y ágil. Su característica fundamental es el juego rítmico que busca Barbieri acentuando sincopadamente los segundos tercios del compás del 6/8, efecto que agiliza notablemente la melodía. El tema tiene tintes italianos, y el acompañamiento armónico es simple y muy tonal. El número se cierra con una larga sección cadencial, con la repetición monótona de los acordes de tónica y dominante de Mi bemol Mayor.

El número final del Acto II (nº 9) de la obra de Auber, es un tutti, con el coro, y todos los personajes que han participado hasta el momento en la obra, y aunque su estructura musical es correcta, no adquiere el nivel de otros números de la obra.

El tercer acto de la obra de Barbieri, se abre con un coro, cuya estructura es la siguiente:

<b>Nº. 13. Coro de Introducción del Acto III</b>		
<i>(Por noticias muy seguras)</i>		
<i>Allegretto</i> (3/4)	cc. 1-146	Fa M

Con este coro regresamos al estilo coral de *Jugar con fuego*, y el que luego será típico de *Pan y Toros*, y *El Barberillo*. La estructura es una de las más simples de la obra, y lo que lee interesa al autor en este caso es trazar interesantes líneas melódicas, capaces de sostener el número.

Comenzamos con unos compases de introducción orquestal (pensemos que es primer número del Acto, y tendría que levantarse el telón), en los que aparece ya el tema principal. Es interesante destacar el tratamiento motivico que hace Barbieri de la célula de cuatro semicorcheas que aparece en el primer compás, que le permite, añadiendo un mordente superior inicial, construir elementos de enlace y transición tonal (véanse los compases 30 y siguientes donde a través de la célula se realizan sucesivas series de quintas que modulan continuamente); además la fuerza de dicha célula se basa en la relación manifiesta que presenta con la que aparece en la melodía de la Cachucha del repertorio de la Escuela Bolera. Este coro cuenta con una sección intermedia que está escrita en La bemol Mayor (cc. 53-100), que sirve para enlazar armónicamente con otros números de la obra, generando coherencia tonal a un nivel profundo. El número termina con la repetición de la sección inicial del número, y, tal y cómo sucede casi siempre, con una larga sección cadencial, que termina con el motivo de cuatro semicorcheas y mordente inicial que ha tenido una función generadora en este número.

La obra de Auber, a diferencia de la de Barbieri, comienza el último acto con otro Preludio instrumental, en el que se reexpone el tema del aria con variaciones que cantaba Catarina al final del nº 6.

El número siguiente (nº 14) es un quinteto cantado por Carolina di Franco, Sanz, Caltañazor, Becerra y Cubero, y su estructura es la que sigue:

<b>Nº. 14. Quinteto (<i>Piensa prima que mi amada</i>)</b>			
<i>Allegro moderato</i> (4/4)	cc. 1-5		
transición			
<i>Andantino</i> (3/4)	cc. 6-39	Do M	
<i>Allegretto</i> (3/4)	cc. 40-70	la m	
<i>Piu moderato</i> (3/4)	cc. 71-102	Sol M	
<i>Vivace</i> (3/8)	cc. 103-221	Sol M	

El quinteto comienza con una pequeña introducción orquestal (cc. 1-5), que nos sitúa en la tonalidad de Do M, en la que se desarrolla el primer tema. Este tema es ágil, de ritmo ternario y muy simple armónicamente.

La orquesta acompaña doblando la melodía con terceras y sextas, provocando un efecto de gran eufonía de claro carácter popular. A partir del compás 40 comienza un fragmento más íntimo, con una melodía con acentos lánguidos, y con ritmo de vals. Los mordentes que inician las células melódicas recuerdan algunas melodías verdianas. El *Piu moderato* nos trae otro grupo temático (el tercero de este número), que por su melodía de saltos tonales, recuerda los temas del canto popular español. El cuarto grupo temático, que comienza en el compás 103, sirve de cierre temático a la obra a ritmo de un ágil vals. Es muy ligero, y la melodía es sencilla, situándose dentro del contexto de las melodías expuestas anteriormente; la sección más bella coincide con la fluctuación momentánea al tono del tercer grado menor (si), en los compases 119-134, y recuerda el mundo de las melodías napolitanas, tan utilizadas por Verdi. También Auber escoge un concertante para el número 10 de su obra, pero, aunque está bien construido, no presenta mayor interés.

El nº 15 de la obra es la romanza de la soprano (Catalina), cuya estructura es:

<b>Nº. 15. Romanza</b> ( <i>Sus tiernas quejas dice el pastor</i> )		
<i>Andante</i> (3/4)	cc. 1-92	Mib M

Por fin en el antepenúltimo número de la obra (casi penúltimo, ya que el último no tiene entidad como tal), aparece la esperada romanza de la protagonista, que no iguala a *Un tiempo fue*, nº 11 de *Jugar con Fuego*. Comienza con una larga introducción que transmite misterio al oyente en los primeros compases (cc. 1-7) y que a partir del compás 8 juega con células melódicas del tema de la protagonista, que aparecerá en el compás 31. Es un tema bello, italiano, que recibe en cada frase la réplica de la orquesta en eco. Se desarrolla en Mi bemol mayor, si exceptuamos la parte intermedia en que se traslada a Sol bemol mayor, que vuelve a la tonalidad principal para terminar el número. El tema cuenta con una parte de mayor grado de interés armónico por la aparición de algunos acordes cromatizados (cc. 76-79); y el número se cierra con una interesante cadencia vocal (tras el compás 83), en la que la protagonista

femenina podría hacer un alarde de sus posibilidades técnicas, y situarnos momentáneamente en La Scala de Milán.

También el nº 11 de la obra de Auber es una cavatina de la protagonista absolutamente italianizante y de gran dificultad vocal, en la línea del aria con variaciones del II Acto. El terceto que aparece a continuación en la obra de Auber (nº 12), no tiene interés, y no encuentra paralelo en la obra española.

El penúltimo número de la obra de Barbieri tiene la estructura siguiente:

<b>Nº. 16. Coro y Marcha de la Coronación</b>		
<i>Andantino</i> (3/4)	cc. 1-59	Mib M
<i>Marcial</i> (4/4)	cc. 60-103	Mib M

Es el último número real de la obra, ya que el siguiente sólo consiste en trece compases del tema de marcha de este número. El coro inicial es de melodía simple pero efectiva a los oídos del público, ya que es muy ágil, de carácter masculino, y brillante en la línea de los finales cortesanos de ópera italiana. Entre los compases 38 y 50 se desarrolla una parte de gran belleza, más lírica, que contrasta con la fuerza del tema inicial, y que sirve de puente para que comience la Marcha final. Es evidente el gran efecto teatral que produciría la marcha en los oídos populares, ya que es resulta de gran solemnidad, y está muy bien estructurada. Entre los compases 60 y 83 se expone el tema de marcha, que se repite variado, con un gran despliegue orquestal y un rico acompañamiento cromático en los compases 84-92. Tras esta estructura, aparece una zona cadencial que cierra el número con gran brillantez.

Para cerrar la obra con música tras la última escena declamada, Barbieri añade unos compases de la marcha anterior, constituyendo así el número diecisiete y final de la obra:

<b>Nº. 17. FINAL</b>		
<i>Marcial</i> (4/4)	cc. 1-13	Mib M



El Finale (nº 13) con el que cierra la obra Auber, actúa como cierre en la escala de la gran forma, a un nivel estructural más profundo, ya que utiliza un tema de galop que aparece en el Preludio del I Acto.

## MIS DOS MUJERES.

Para el estudio de esta obra hemos contado con la partitura manuscrita que se conserva en el Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de Madrid, la cual está encuadrada en un único volumen, a excepción del nº 10, cuyo cuadernillo ha sido incluido con posterioridad dentro del manuscrito<sup>51</sup>. La zarzuela consta de tres actos y quince números. El nº 10 no aparece en la reducción para piano, en la que hay catorce números, siendo el número 10 el que en la versión manuscrita aparece como 11 y así sucesivamente<sup>52</sup>. Damos a continuación la forma dramática de la obra, indicando entre corchetes la descripción de los números musicales tomada de la reducción para piano publicada por Casimiro Martín:

<b>ACTO I</b>		
<b>Nº 1. [Coro de introducción de Caltañazor y aldeanos].</b> ( <i>Blas, Blas, Blas, asoma a la ventana</i> )		
<i>Allegro</i>		
(2/4)	cc. 1-169	Sol M
<i>Andantino</i>		
(6/8)	cc. 170-223	Sol M
<b>Nº2. [Dúo cantado por la señorita Carolina Di Franco y el señor Salas] (<i>Ya va, esposa</i>)</b>		

<sup>51</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*

<sup>52</sup> La numeración, en el manuscrito, está rectificada a lápiz a partir del número 11, que antes era el 10, lo cual es signo inequívoco de que el nº 10 fue añadido con posterioridad.

<i>Allegro no mucho</i>		
(2/4)	cc. 1-66	sol sostenido m
(2/4)	cc. 67-119	si m
<i>Andantino</i>		
(6/8)	cc. 120-141	mi m
<i>Muy poco menos</i>		
(6/8)	cc. 142-152	Mi M
<i>Allegro moderato</i>		
(3/4)	cc. 153-159	sol sostenido m
<i>Andantino como antes</i>		
(6/8)	cc. 160-176	Mi M
<i>Allegro animado</i>		
(3/8)	cc. 177-271	Mi M

<b>Nº 3. [Coro y concertante] (<i>Ved aquí la bella</i>)</b>		
<i>Allegro gracioso</i>		
(2/4)	cc. 1-114	si m
<i>Andantino</i>		
(3/4)	cc. 115-136	Sol M
<i>Poco más</i>		
(3/4)	cc. 137-147	Sol M
<i>Primer tiempo</i>		
(3/4)	cc. 148-171	Sol M
<i>Allegro moderato</i>		
(4/4)	cc. 172-186	si m
<i>Sostenuto</i>		
(2/4)	cc. 187-206	Sol M
<i>Allegro brillante</i>		
(3/4)	cc. 207-214	Sol M
<i>Piu mosso</i>		
(3/4)	cc. 215-225	Sol M
<i>Poco menos</i>		

(3/4)	cc. 226-234	Sol M
<i>1º tiempo</i>		
(3/4)	cc. 235-255	Sol M
<i>Piu mosso</i>		
(3/4)	cc. 256-266	Sol M

**Nº 4. [Escena musical de Sanz, Caltañazor, Calvet y Franco] (*Fogoso es por mi vida*)**

<i>Allegro moderato</i>		
(3/4)	cc. 1-15	mi m
<i>A tiempo</i>		
(2/4)	cc. 16-24	mi m
(3/4)	cc. 25-39	mi m
<i>Poco menos</i>		
(2/4 y 3/4)	c. 40-63	mi m
<i>Poco menos</i>		
(3/4)	cc. 64-79	mi m
<i>Piu mosso</i>		
(3/4)	cc. 80-83	mi m
<i>Allegro moderato</i>		
(4/4)	cc. 84-90	mi m
<i>Andantino</i>		
(2/4)	cc. 91-131	Fa M
<i>Piu mosso</i>		
(2/4)	cc. 132-133	Fa M
<i>Allegro moderato</i>		
(6/8)	cc. 134-181	Mi bemol M
<i>Poco menos</i>		
(2/4)	cc. 182-191	Mi bemol M
<i>Piu mosso</i>		
(2/4)	cc. 192-193	
<i>1º tiempo</i>		
(6/8)	cc. 194-227	Mi bemol M

<i>Poco piu mosso</i>		
(6/8)	cc. 228-242	Mi bemol M

<b>Nº5. [Aria, por Manuel Sanz] (<i>Adiós dulces memorias</i>)</b>		
<i>Larghetto</i>		
(6/8)	cc. 1-52	do m

<b>Nº 6. Final 1º (<i>Hasta mañana, marido</i>)</b>		
<i>Andantino</i>		
(2/4)	cc. 1-88	Do M
<i>Allegretto</i>		
(3/8)	cc. 89-117	Do M
<i>Allegretto</i>		
(3/8)	cc. 118-247	Sol M

<b>ACTO II</b>
----------------

<b>Nº 7. [Coro de la gallina ciega] (<i>Mucho cuidado, que no nos sienta</i>)</b>		
<i>Allegretto</i>		
(6/8)	cc. 1-27	Mi M
(2/4)	cc. 28-99	Mi M
<i>1º tiempo</i>		
(6/8)	cc. 100-114	Mi M
<i>Con el canto</i>		
(2/4)	cc. 115-130	Mi M
<i>1º tiempo</i>		
(6/8)	cc. 131-149	Mi M
(2/4)	cc. 150-165	Mi M
(6/8)	cc. 166-190	Mi M

**Nº 8. Cuarteto [por Salas, señorita Ramírez, Sanz y la señorita Di Franco]. (*Deciros que sois bella*)**

<i>Andantino</i>		
(3/4)	cc. 1-14	La bemol M
<i>Moderato</i>		
(4/4)	cc. 15-24	La bemol M
<i>Andantino</i>		
(3/4)	cc. 25-44	fa m
<i>Poco piu mosso</i>		
(3/4)	cc. 45-49	fa m
<i>Andante</i>		
(6/8)	cc. 50-87	Re bemol M
<i>Moderato</i>		
(2/4)	cc. 88-114	si bemol m / fa m
<i>Andantino</i>		
(6/8)	cc. 115-124	fa m
(2/4)	c. 125	La bemol M
<i>Allegretto</i>		
(2/4)	cc. 126-164	La bemol M
<i>Andantino</i>		
(6/8)	cc. 165-174	fa m
(2/4)	c. 175	La bemol M
<i>Allegretto</i>		
(2/4)	cc. 176-208	La bemol M
<i>Poco piu mosso</i>		
(2/4)	cc. 209-231	La bemol M

**Nº 9. [Terceto de Salas, Sanz y Calvet] (*Escucha mi consejo*)**

<i>Allegro moderato</i>		
(3/4)	cc. 1-53	Sol M
(3/4)	cc. 54-95	Re M

<i>Allegro moderato</i>		
(2/4)	cc. 96-127	si m / Sol M
<i>Más lento</i>		
(2/4)	cc. 128-136	Sol M
<i>1º tiempo</i>		
(2/4)	cc. 137-158	Sol M
<i>Allegro vivace</i>		
(2/4)	cc. 159-291	Sol M

<b>Nº 10. [Canción de Inés]. (<i>¿Por qué se oprime el alma?</i>)</b>		
<i>Andante</i>		
(3/4)	cc. 1-116	Re M

<b>Nº 11. Final 2º. [Dúo de la señorita Ramírez y Sanz (concertante)] (<i>¡Ah, vos aquí!</i>)</b>		
<i>Allegretto</i>		
(4/4)	cc. 1-16	Mi bemol M
<i>Allegro agitato</i>		
(6/8)	cc. 17-172	Mi bemol M

<b>ACTO III</b>
-----------------

<b>Nº 12. [Coro de educandas] (<i>¡Ay, madre Angustias!</i>)</b>		
<i>Allegretto</i>		
(3/4)	cc. 1-30	Re M
<i>Moderato</i>		
(4/4)	cc. 31-36	Re M
<i>Lento</i>		
(3/4)	cc. 37-46	Re M
<i>Allegretto más vivo</i>		
(3/4)	cc. 47-70	Re M
<i>Minué. Despacio</i>		

(3/4)	cc. 71-85	Re M
<i>Allegro</i>		
(3/4)	cc. 86-110	Re M

<b>Nº 13. [Salve] (<i>¡Salve, oh Purísima Virgen María!</i>)</b>		
<i>Andantino</i>		
(3/4)	cc. 1-67	Sol M

<b>Nº 14. [Lección de solfeo, cantada por los señores Salas, Caltañazor y colegialas] (<i>La, do, mi, mi, mi mujer no parece</i>)</b>		
<i>Andantino</i>		
(4/4)	cc. 1-18	la m
(2/4)	cc. 19-21	Do M
<i>Allegro</i>		
(2/4)	cc. 22-93	Do M

<b>Nº 15. Final. [Concertante final] (<i>Jamás ya dos mujeres</i>)</b>		
<i>Allegro moderato</i>		
(2/4)	cc. 1-8	Fa M
<i>Poco menos</i>		
(2/4)	cc. 9-21	Fa M
<i>1º tiempo</i>		
(2/4)	cc. 22-45	Fa M

"El lunes 26 del corriente se estrenó en el teatro del Circo (lírico-español), a beneficio del primer actor D. Francisco Salas, la zarzuela en tres actos titulada *Mis dos mujeres*, letra del Sr. Olona y música del Sr. Barbieri. El asunto de la nueva zarzuela del Sr. Olona, manejado con maestría y con gran conocimiento de los recursos dramáticos, ofrece en sus detalles y en su conjunto un todo agradable que satisface y entretiene agradablemente al espectador. La complicadísima trama de la zarzuela nos impide entrar en pormenores acerca de su desarrollo en la parte

dramática, porque daríamos necesariamente al presente artículo mayores dimensiones de las que realmente podemos disponer en este periódico: por lo tanto, sólo nos ocuparemos de ella en lo que tenga relación inmediata con la obra del compositor. Baste decir que la obra está llena de chistes y de contrastes cómicos y dramáticos, pudiéndose decir que el autor del libreto ha hecho lo que Sedaine: ha sabido provocar a un tiempo mismo la risa y el interés. Felicitamos al Sr. Olona por su nueva producción, que si bien recuerda por el fondo del pensamiento otra obra francesa del mismo género, está tan variada en la forma y tan llena de incidentes nuevos que casi puede considerarse como una obra completamente original.

El Sr. Barbieri, autor de la música de la zarzuela que nos ocupa, y que tiene dadas muchas pruebas de su talento en otras obras de la misma especie, se ha colocado en la presente a una altura muy superior de la que le hemos visto en algunas de sus mejores producciones. Si tal vez pudiera exigirse del Sr. Barbieri alguna más originalidad y elevación de ideas en ciertos momentos y en ciertas situaciones eminentemente dramáticas, sería hasta absurdo pedirle mayor espontaneidad en el género puramente cómico, para el que parece estar dotado de cualidades enteramente excepcionales, mayor claridad y mejor disposición en las ideas de la mayor parte de sus piezas, una instrumentación más rica y variada en efectos, que a cada paso revelan los recursos abundantes de su fácil imaginación. Más dispuestos nosotros a encontrar en las obras de nuestros artistas las bellezas que los defectos, de que por otra parte no se hallan jamás exentas las obras del ingenio humano, dejaremos por hoy esta enojosa tarea, para ocuparnos única y exclusivamente de las piezas que más han llamado nuestra atención, en las pocas representaciones que lleva la zarzuela de que nos ocupamos. Si nosotros tuviéramos a la vista la partitura, entraríamos en un análisis minucioso y tal como se merecen las buenas dotes que el autor ha sabido desplegar en ella. Pero faltos de este recurso, nos contentaremos con citar de memoria las piezas y los pasajes que más sobresalen en ella, a fin de dar una idea a nuestros lectores que, aunque ligera, sea suficiente sin embargo, para poder apreciar el verdadero mérito de la composición.

Distínguese principalmente la obra del Sr. Barbieri por una multitud de detalles instrumentales y de rasgos peculiares de la *manera* particular de este compositor, generalmente más cómico que dramático. Considerado bajo este punto de vista, puede decirse que el Sr. Barbieri tiene muy pocos



o ningunos rivales en el género que cultiva, pues apenas habrá algunas de sus obras en las que no haya dejado consignado alguno que otro rasgo y aún hasta piezas enteras, de esa especie de *individualidad*, que es uno de los signos característicos de su talento.

Sin meternos ahora en citar a nuestros lectores cuáles son las piezas o pasajes de que hacemos mérito, en otras obras del autor, bastará para comprender todo nuestro pensamiento que señalemos en la producción de que nos ocupamos el graciosísimo *coro de educandas* que sirve de introducción al acto tercero, pieza en que resplandece completamente el talento cómico del autor, y en la que no se sabe qué admirar más, si la *inspiración melódica* o los efectos instrumentales que *nacen* de la oportunísima aplicación de las *sordinas* en la orquesta, que tan bien caracterizan la situación escénica. La lección de *solfeo* es otra de las piezas de este acto que, aunque no tan superior como la anterior, tiene asimismo un carácter especial. La obra está tan salpicada de efectos instrumentales y de detalles de este género que, lo repetimos, sería imposible citarlos todos sin tener la partitura de ante o sin haberla oído ejecutar mayor número de veces. También en otro orden de ideas, debemos señalar a la atención de los lectores el *cuarteto* del acto segundo, no tanto por la originalidad de la forma, cuanto por la belleza de la melodía y buena disposición de las partes y el buen efecto de las voces y de los instrumentos.

Concluiremos diciendo que el Sr. Barbieri se manifiesta en esta obra muy superior a la buena idea que nos había hecho concebir acerca de su talento en sus anteriores producciones, y por lo tanto, creemos que la nueva partitura del Sr. Barbieri es un paso más dado en la senda del verdadero progreso del género que con tan buena fortuna se cultiva en el teatro de la plazuela del Rey. La ejecución ha contribuido mucho, como era de esperar, al éxito que ha obtenido la zarzuela, atendida la circunstancia de que en ella tomaron parte los artistas más notables de la compañía. El Sr. Salas, que por primera vez se presentaba en la escena después de su larga enfermedad, fue perfectamente recibido del público, y desempeñó con su maestría de costumbre el papel del coronel *Don Diego*. La Srta. D<sup>a</sup> Carolina Di-Franco, encargada del de la *Condesa*, estuvo acertadísima en la creación de su difícil papel. Los mismos elogios tributaremos a la Srta. Ramírez en el papel de *Inés*, al Sr. Calvet en el del *Comendador*, y muy especialmente al señor Caltañazor en el de *Blas*. El Sr. Sanz, encargado

del papel de *Don Félix*, nos dejó algo que desea: principalmente como cantante, pues hubo algunos momentos en que lo vimos inseguro en la entonación. Los coros, especialmente el de educandas del tercer acto, estuvieron perfectamente. La orquesta, dirigida por el autor, se mantuvo a la altura importante que el compositor le ha dado en esta obra, y merece por lo tanto nuestros elogios. Al final de la zarzuela fueron llamados a la escena los autores. El teatro estuvo completamente lleno"<sup>53</sup>.

"En el Teatro Principal de esta ciudad [Valencia] se ha ejecutado la nueva zarzuela en tres actos del Sr. Barbieri titulada *Mis dos mujeres*. El efecto que ha producido en el público no corresponde, ni con mucho, al ventajoso concepto que se había formado de esta producción, en vista de las noticias de sus primeras representaciones en esa corte. Sin embargo, el *coro de la introducción* nos pareció lindísimo y lleno de toda la gracia que distingue al acreditado autor de *Jugar con fuego*, lo mismo que la *cavaleta* [sic] de la tiple, escrita con soltura y brillantez admirable. El *cuarteto* del acto segundo es de buen efecto, porque está perfectamente entendido; pero en nuestro concepto, no presenta la mayor novedad en su parte melódica. El *coro de educandas* y la *lección de solfeo* merecieron con justicia los honores de la repetición, porque verdaderamente en ambos se presenta el autor dotado de un talento especial para esta clase de escenas cómicas. Fuera de las piezas que dejamos señaladas, lo demás confesamos que nos pareció bastante pálido, reproduciéndonos frases y cadencias que tenemos ya muy oídas. La pesadez del argumento y la mucha parte que tiene de declamado cansa al auditorio y contribuye a destruir los buenos efectos de la música. La ejecución ha sido tolerable respecto de los principales papeles, desempeñados por partes que no pasan de medianas, y excelente en cuanto a los coros, que nos han dado una prueba más de los elementos que encierra nuestro país, lastimosamente abandonados por falta de escuelas musicales. El espectáculo de una porción de niñas en la edad infantil que cantaron la *lección de solfeo* con admirable precisión, exactitud en el compás y entonación correcta, produjo en nuestro ánimo

---

<sup>53</sup> R. "Teatro del Circo. Mis dos mujeres, zarzuela en tres actos, libreto de D. L. Olona, partición de D. F. A. Barbieri". *Gaceta Musical de Madrid*, año I, nº 9, 1-IV-1855, p. 65-66.

un sentimiento de compasión hacia esos tiernos elementos, perdidos tal vez para el arte"<sup>54</sup>.

"El coro de introducción es una pieza, aunque sencilla, tan airosa y agradable que dejó ya conquistado al público. Otras dos muy aplaudidas fueron el terceto final del primer acto y el gran cuarteto del segundo, en el que las hermosas voces de la Ramírez, de Carolina Di Franco, Salas y Sanz formaban un conjunto delicioso al expresar aquella melodía tan bella y tan bien razonada con los instrumentos. Como sobresalientes debemos citar aún dos preciosos coros casi juntos en el acto tercero y tan diferentes entre sí. Un crítico técnico de la *Gaceta musical* decía que Barbieri «sobresale en la música cómica: puede pedirse mayor claridad ni mejor disposición en las ideas de sus piezas; una instrumentación más rica y variada en efectos, que a cada paso revelan los recursos abundantes de su fértil imaginación». Así es que al hablar del primero de dichos coros, se expresa en estos términos: «El coro primero de educandas que sirve de introducción al acto tercer, pieza en que resplandece completamente el talento cómico del autor y en la que no se sabe qué admirar más, si la inspiración melódica o los efectos instrumentales que nacen de la aplicación oportunísima de las *sordinas* en la orquesta y que tan bien caracterizan la acción escénica». Esta novedad de las sordinas hasta en los instrumentos de viento producía un efecto sorprendente y placentero. Poco después sigue la salve cantada por las colegialas, otro de los recursos musicales muy usados después y que produjo algunas piezas buenas. En fin, viene luego otro coro que es la lección de solfeo, pieza bastante difícil, pues de propósito, al principio, tenían que cantar mal las coristas, pero de cierto modo y con gran perfección, lo cual prueba a lo que había llegado este elemento músico en manos de Barbieri"<sup>55</sup>.

La orquesta empleada por Barbieri en la zarzuela es la que encontramos en casi todas las obras del repertorio: cuerdas, flautín, flauta, oboes -uno de los cuales toca el corno inglés en el nº 5-, clarinetes, fagotes, cornetines, trompas, trombones, fígle, timbales y triángulo. Sin

---

<sup>54</sup> "Crónica de provincias. Valencia". *Gaceta Musical de Madrid*. Año I, nº 18, 3-VI-1855, p. 143.

<sup>55</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 497-498.

embargo, llama la atención un recurso tímbrico que hasta entonces no había sido empleado en la zarzuela: la utilización de sordinas en instrumentos de cuerda y metal en el número inicial del acto III, canción de las colegialas, que se inicia con una introducción orquestal en la que al principio intervienen cuerdas, clarinetes, fagotes, cornetines, trompas y trombones. Ese recurso produjo un efecto escénico que, dada su novedad, fue muy comentado por los críticos del momento. El otro elemento novedoso en esta obra es el empleo de un coro de niñas para cantar una *Salve*, ejemplo imitado más tarde en varias ocasiones. Lo nuevo era su utilización en la zarzuela, ya que en la ópera madrileña era frecuente que los coros de *El elixir* de Donizetti, por ejemplo, se cantasen por niños. El recurso a la lección de música, no por conocido dejó de tener su interés, sobre todo al obligar a los mismos coristas a cantar primero mal y, al avanzar la clase, mejor cada vez. Fruto indirecto de la lección serán algunos pasajes de la zarzuela *Música clásica* de Ruperto Chapí.

El problema de esta obra es la farragosidad del argumento, difícil de seguir por el público, que contrasta con el carácter mucho más populista de la mayor parte de la producción de Barbieri. Evidentemente, la responsabilidad es del libretista, y Barbieri sigue empleando en la zarzuela las referencias a elementos populares y folklóricos, como el coro de la gallina ciega, aunque en esta obra no hay tantas seguidillas como en otras del autor, y ello a pesar de que las seguidillas eran música habitual en la época de Carlos III, en la que discurre la acción.

El nº 1 es un coro de introducción en el que se presenta, no al protagonista principal, sino a Blas, el criado y amigo de D. Félix, una especie de Fígaro a la española, que ayuda a su patrón en los problemas amorosos. Este personaje del tenor bufo fue escrito a la medida de Caltañazor. El número se inicia con una introducción orquestal, en la que tiene especial protagonismo el juego tímbrico. El motivo inicial, que arranca con dos negras y una negra con puntillo, seguidas por cinco corcheas y una blanca, que luego será reutilizado con el añadido del texto "¡Blas, Blas, Blas!", va a presentarse en diversas áreas tonales, en forma de estrecho de un fugado. Aparece en tónica, Sol Mayor, en flauta, oboes y cornetines, e inmediatamente en Fa a partir del c. 4, en clarinetes, fagotes y trompas, para repetirse desde el c. 7 en La, con pequeñas modificaciones, y desde el c. 10 en La sostenido, que va a ser tratada

como perteneciente al área de dominante de si menor, región de la mediantes de la tonalidad principal. Con el trabajo tonal sobre esa región, consolidada al repetirse el tema en fa sostenido a partir del c. 15 en violas, metales y fagotes, se tiene la impresión de haber entrado en un esquema armónico de canción popular del tipo de la seguidilla bolera, en la que tan frecuentes eran esos cambios hacia el tono de la mediantes, trabajado a su vez dentro de un esquema modal de *deuterus plagal*. El tema se repite, comenzando en fa sostenido, a partir del c. 23, tras una semicadencia sobre fa sostenido, pero ahora ese fa sostenido va a servir, además de punto de referencia hacia el si menor, también para llegar en el c. 38 al área de Re Mayor, que sirve como punto de conversión armónica, al ser V de la tonalidad principal, Sol Mayor, sobre la que se repite, al fin, el tema principal, desde el c. 42, ahora con la entrada del coro de tiples, tenores y bajos. El texto de este coro inicial es especialmente irónico y, según los testimonios recogidos, cautivó positivamente al público. En él, se llama a Blas para que se asome a la ventana, y éste contesta, imitando al coro, que no puede, por tener demasiado trabajo. El texto, omitiendo las continuas repeticiones de frases gramaticales, dice así:

Coro:

*Blas, Blas, Blas,  
asoma a la ventana.  
Blas, Blas, Blas,  
asoma sin tardar.  
Blas, Blas, Blas  
Ven, ven, ven,  
que el caso es importante,  
ven, ven, ven,  
no te hagas esperar.*

Blas (asomándose y remediando al coro):

*Blas, Blas, Blas,  
está muy ocupado.  
Blas, Blas, Blas  
os manda a pasear.*

Coro:

*Blas, Blas, Blas...  
ven, ven, ven.*

Blas:

*¿Qué diablos se os ocurre?*

Coro:

*Ven, ven, ven.*

Blas:

*Dejadme trabajar.*

Con la interpretación de Caltañazor, reforzado por las imitaciones en la música, repetida una gran cantidad de veces, y por el tono irónico del texto, en el que destaca la parodia que Blas hace del coro, el efecto cómico del número estaba conseguido. En realidad, todo el pasaje inicial, de 147 compases, está construido prácticamente sobre la frase musical del comienzo. Precisamente es ese efecto cómico que se busca el que propicia que se favorezcan las repeticiones del mismo material y, por ello, no sea necesario recurrir en el número a la poliseccionalidad, tan socorrida para expresar situaciones o emociones diferentes en un mismo número, aunque la poliseccionalidad va a aparecer con gran frecuencia en el resto de la zarzuela. Tras una especie de recitado -recordemos que la crítica opina que la cantidad de recitados era excesiva en esta obra-, interrumpido por el coro, que vuelve a llamar a Blas mientras la orquesta queda en silencio, se llega a la sección siguiente.

La segunda sección, escrita en 6/8, mantiene la tonalidad inicial. Este andantino, en el que se indica la velocidad de 60 para la negra con puntillo, es una barcarola, en la que el coro realiza los pasajes melódicos de mayor interés, siendo reforzado por clarinetes y fagotes, mientras los violoncellos hacen un ostinato de corchea, dos semicorcheas y corchea ligada con la corchea inicial del grupo siguiente. Armónicamente cabe mencionar pequeñas flexiones hacia las tonalidades homónima menor y su relativa mayor (Si bemol), para regresar a partir del c. 196 a tónica, tras cuatro compases de retransición en dominante, a la que precedió el acorde de sexto grado descendido un semitono. Con el retorno a tónica, se inicia una pequeña aria de Blas, en la que éste sólo canta las frases:

*El caso es serio,  
aquí hay misterio  
y yo lo debo  
averiguar.*

De nuevo el coro repite la frase inicial, aunque ahora, en vez de dialogar con Blas, se dirige al público para decirle que Blas descubrirá el misterio. Con ello, se consigue el objetivo propuesto: presentar a Blas y asociarlo con la idea de personaje bueno, que el público mirará favorablemente a lo largo de toda la obra. Esto es necesario especialmente en esta zarzuela porque, al ser el argumento especialmente complicado, el espectador precisa tener bien definidas las referencias psicológicas de los personajes.

El nº 2 es un dúo entre la Condesa y D. Diego, es decir, entre los esposos secretos que no han hecho público su matrimonio por miedo al castigo real, al haberse casado sin la autorización del Rey. En este número, Barbieri utiliza con cierta profusión la poliseccionalidad, ayudada con los cambios de tonalidad: sol sostenido menor, si menor, Sol Mayor, Mi Mayor, de nuevo sol sostenido menor, y para finalizar, Mi Mayor. Comienza con un *Allegro no mucho*, en el que se presenta, en ritmo binario, una referencia a toques militares, a través de oboes con notas largas, y de violines, violas y violoncellos, que, sobre la misma fórmula melódica y rítmica de corchea y dos semicorcheas, describen un ambiente marcial, relacionado con el protagonista, D. Diego. El planteamiento del número mezcla lo cómico con lo semitrágico, pues D. Diego tiene que comunicar a su esposa, la Condesa, que el Rey ha decidido casarle con otra. Para ello, empieza por demostrar a la Condesa su amor, en la sección inicial, en la que la técnica predominante es la del recitativo que nos es familiar, con la melodía en violines y clarinetes, pues los cantantes se limitan a adornar una nota de recitado. No obstante, a partir del c. 22, cuando Diego comienza a decir a su esposa lo que ocurre, la melodía se anima, predominando los saltos sobre el arpeggio de dominante, con síncopas, para expresar preocupación, siempre dentro de la línea de describir musicalmente las emociones de los personajes. Se recurre además a elementos españoles, como el floreio de la dominante, re sostenido, a distancia de semitono, empleado próximo al descenso desde la sensible, fa doble sostenido, hasta dominante, con lo cual se sugiere la sonoridad de la escala menor armónica. Como medio de aumentar la tensión, se realiza sobre el mismo texto una progresión irregular que conduce desde la dominante hasta la dominante del relativo mayor, antes de regresar al tono principal. La intensificación textual se logra también a

través de las repeticiones, que coinciden con un crescendo orquestal, una nota tenida en el solista y un silencio orquestal en el que el protagonista recita, en una fermata con calderón, el pasaje cadencial desde V hasta I.

Concluida la primera parte, un cambio de tonalidad en el c. 67 nos lleva a la intervención de la protagonista, que, sin comprender aún lo que pasa, canta su amor en un pasaje, doblado por el clarinete, en el que predominan los saltos a través del arpeggio así como los adornos en tresillos sobre la penúltima sílaba de cada verso, y cuya construcción rítmica, en valores sincopados y con los acentos cambiados, nos traslada al lenguaje populista de la tirana, que se corresponde con un texto en el que alternan versos de siete y cinco sílabas métricas (en la parte final, todos son de siete), que dice:

*No basta mi tristeza,  
no basta, no,  
callará todo el mundo  
mi fiel amor;  
no basta que de noche  
inquieta yo  
espere largas horas  
en el balcón,  
ni basta que al marcharos  
pensando quede en vos,  
ni que la esclava sea  
de tanta precaución.  
No basta, no,  
no basta, no.  
Faltábame el oír  
rabiár sin ton ni son.*

A partir del c. 108. se produce una transición, en la que ambos protagonistas dialogan con el canto, pidiendo la Condesa a Diego que le cuente lo que pasa. El relato de Diego se inicia en el c. 120, primero en Sol Mayor, sobre un andantino con 56 negras por minuto, basado en un diseño acéfalo con el acento en la negra situada al final del compás de 6/8, tras el que hay, en el compás siguiente, dos fusas, una corchea -también sincopada- y la repetición del motivo rítmico anterior, con las tres



semicorcheas, corchea y negra acentuada que cae en el compás siguiente sobre las fusas y la corchea. Este diseño característico va a ser repetido por el violín, y, junto a él, va a emplearse un acorde de sexta aumentada antes del acorde de si, dominante de mi menor, tonalidad real del pasaje, que va a ser dotado de gran expresividad dramática, al realizarse sobre dicho acorde los calderones previos a la estructura semicadencial. Mientras la melodía es confiada a los violines, los cantantes prefieren el movimiento mínimo, bien sobre la repetición de una nota, o bien por grados conjuntos. La solución al problema de los amantes se presenta en la sección siguiente, en Mi Mayor, en la que se utiliza la *mutatio toni* precisamente para indicar la idea de posible salida, intensificándose esa idea a través de la flexión hacia el área de dominante. Pero, tras un pequeño diálogo con un crescendo, Barbieri opta por introducir una breve seguidilla, en la que Diego ironiza con la posibilidad de estar casado a la vez con dos mujeres. Para ello, se va al modo menor, a sol sostenido menor, y al compás de 3/4, si bien inmediatamente concluye la cadencia sobre Si, dominante de la tonalidad principal de esta sección. Así, en el c. 160 se retorna al andantino anterior, aunque antes de atacar realmente el ritmo, y siempre en relación con el enlentecimiento rítmico en torno a los diálogos, tenemos una breve parada musical en la que el protagonista canta a solo notas sincopadas, para iniciar ya, a partir del c. 167, el último pasaje de transición, en el que nuevamente hay dos rallentandos.

El número concluye con el dúo entre ambos protagonistas que, al fin, han vislumbrado un posible arreglo para su problema. Como es típico de la opereta, el ritmo de la sección final es un vals, que permite realizar algunos rallentandos y calderones sin modificar la estructura de la danza. La armonización es sencilla, primando la inteligibilidad del texto, que se repite varias veces, y haciendo que coincidan en ambos personajes las palabras "este lazo de amor que nos une ya nadie en el mundo romper logrará". El número no está dotado de una especial originalidad, perdiéndose la espontaneidad que había tenido el número inicial, en favor de la representación en muy poco tiempo de una situación difícil desde el punto de vista del desarrollo escénico. Por eso, creemos que este número no funcionaría en la actualidad, igual que no llamó la atención en el momento de su estreno. De cualquier modo, los personajes principales quedan ya presentados, y su amor, reafirmado.

El nº 3 es un coro y concertante, en el que intervienen Inés, la Condesa, Blas, D. Diego, D. Gaspar y el coro. Pese a la poliseccionalidad que lo invade, podemos distinguir dos grandes bloques: el inicial, con cambios de ritmo binario a ternario, y el final, a partir del c. 207, en el que el compás es 3/4 y la tonalidad, Sol Mayor, como elemento de unificación. Se inicia con una breve introducción orquestal, bastante rítmica, en la que se subraya la importancia del fa sostenido, dominante de si menor, por la textura homofónica elegida, siendo encomendada la melodía a la flauta. El coro entra en el c. 23, repitiendo el material de la introducción, armonizado en terceras. Su función es presentar a Inés, la doncella que iba a casarse con Diego, y darle la bienvenida a la aldea. Tras la presentación general, canta D. Gaspar, acompañado por la cuerda, para demostrar su interés por la joven, repitiéndose a continuación los 24 compases centrales del coro, concluyendo la sección con una cadencia sobre la tónica del pasaje, si menor.

Cambia a continuación el ritmo, apareciendo un *Andantino* (negra igual a 80) en 3/4, que en Barbieri suena a vals de salón, aunque en esta ocasión, debido a la contraposición del motivo de los violines, con el grupo silencio de corchea-corchea, el efecto es mucho más candoroso que el de un baile de salón. La melodía sencilla, sosa, en blancas y negras, sin ningún tipo de ornamentación, pretende reflejar la ingenuidad de la joven que acaba de salir del convento. El acompañamiento, en pianísimo, es realizado sólo por cuerdas y maderas. En un *Poco más* entra D. Diego, que admira las virtudes de la joven, siendo inmediatamente replicado, en plan irónico, por la Condesa, cuya intervención, mucho más elaborada, incluye apoyaturas, semicorcheas, un ritmo básico de corcheas, adornos melódicos, y una mayor sofisticación, para poner de relieve el contraste entre ambos personajes. El texto de sus intervenciones dice:

D. Diego:

*¡Ah!, qué inocencia,  
qué timidez,  
qué terroncito  
de rica miel.*

Condesa:

*Qué desabrida,  
qué sosa es,*

*tanta inocencia  
no sienta bien.*

D. Diego:

*Salvo el respeto  
a mi mujer,  
digo que es linda  
la tal Inés.*

El pasaje que cierra esta sección con una cadencia sobre Re mayor, es el contrapunto del coro en el que se insiste en la inocencia, timidez y belleza de la joven. Tras dos frases de Gaspar, en un *Allegro moderato* muy marcial, Inés, que continúa primero con el mismo ritmo, interrumpido por un crescendo orquestal, desvela al fin sus temores.

La sección, en 2/4, Sol Mayor y *Sostenuto*, está construida sobre un texto poético insoportablemente cursi y afectado, elegido para describir a un personaje excesivamente ingenuo, que canta frases como las siguientes:

*Mi frente besa  
la dulce brisa,  
mi blando aroma  
me da la flor,  
en torno mío  
finge colores  
la luz hermosa  
del rojo sol.  
¡Ah!, cuán feliz respiro,  
qué alegre libertad,  
¡ah!, la brisa, el sol, las flores:  
un nuevo ser me dan.*

Creemos que el libretista cayó en lo ridículo al querer llegar a lo sublime. Por ello, la música del pasaje tampoco produce un buen efecto, pese a que Barbieri supo contrastar el carácter diferenciado de las dos partes de la poesía utilizada aquí, eligiendo para la primera una curva melódica mucho más sencilla, y para la segunda el cambio de compás desde el 2/4 anterior hasta un 3/4, sobre el que escribió un *Allegro brillante* con reminiscencias de polonesa, una de las danzas de salón que mayor difusión

tenían en el momento, con lo cual, además, proporcionaba un lenguaje culto, contrapuesto al de seguidillas y otras danzas similares que eran reservadas para la caracterización de personajes populares. Recurre también a hacer que el coro repita las dos últimas frases de la joven, en *Piu mosso*, a modo de estribillo sobre el que se llega a un máximo dinámico. Pero el relato de la jovencita continúa aún, mediante un pequeño enlentecimiento en la velocidad, volviéndose al tempo inicial del pasaje. Cambia ahora el tono, para resaltar el cambio de vida que va a afrontar Inés, y también su alegría, más por abandonar el ambiente monacal y cambiar de vida que por la boda en sí, pues, como es obvio, la chica no puede estar enamorada del que iba a ser su marido, ya que no le conocía. El texto dice:

*Ya del convento la triste sombra  
por dicha mía no veré más,  
ni aquellas madres tan regañonas,  
ni aquel ayuno tan pertinaz. ¡Ah!*

Y cambia al mismo tiempo el lenguaje musical de Inés, que se vuelve mucho más ornamentado y elaborado, incluyendo trinos -es la primera vez que se utilizan en la obra- sobre las palabras "feliz" y "alegre", y de progresiones ascendentes sobre tresillos de semicorcheas, que nos refieren al más puro estilo belcantista italiano, llegando la melodía hasta un re de pecho. El contraste entre la felicidad de la todavía niña y la ingenuidad del pasaje anterior es manifiesto, y puesto aún más de relieve al cantar el coro el texto "feliz respira su pecho y alegre canta su libertad". El número concluye con un tutti y una pequeña coda cadencial de cuatro compases.

Desde el punto de vista de la acción, el nº 3 es fundamental para comprender lo que va a suceder en la obra. Algunos rasgos psicológicos de los personajes que aparecen perfectamente claros en este número son: Inés es una muchacha joven e ingenua, que se alegra más de salir del convento que de su propia boda; por ello, cuando en el acto final, en el momento en que se ve obligada a profesar, se le da la oportunidad de escaparse, la acepta sin dudar. La Condesa es consciente de la belleza e ingenuidad de Inés, y comienza a verla como una posible rival, aunque para defenderse, canta precisamente la falta de experiencia mundana de la

joven. Por último, la figura de Diego es la más difícil de tratar, pues sigue queriendo a su esposa, y en principio no toma en serio a Inés, aunque después se arrepiente de hacerle daño e intenta arreglar el problema. Como vemos, los personajes aparecen bien descritos para el público.

El nº 4 es una escena en la que participan D. Félix, Blas, el Notario, D. Diego y D. Gaspar. Félix es el militar encargado de ir a buscar al tío de Inés, reclamado por la Reina, justo momentos antes de la celebración de la boda, y al tiempo es el joven que había visto a Inés, enamorándose de ella, aunque renunció a su amor cuando supo que se iba a casar con D. Diego. La primera sección es un aria de Félix, en la que éste canta, dentro de un esquema próximo a las *granaínas*, a su caballo, lo cual define la faceta militar del joven. Hay algunas breves interrupciones, a modo de contraste, por parte de Blas, el criado cómico cuya opinión no había sido pedida, y por el resto de personajes, a modo de coro. El compás de 3/4, la textura homorrítmica en el acompañamiento, con ornamentaciones de tresillos en la melodía, junto a la utilización de movimientos armónicos VI-V, nos brindan una ambientación musical andalucista. El cambio a 2/4 en el c. 16 representa la llegada del soldado y permite que los otros personajes intervengan, ofreciéndole asiento y bebida. En el c. 25 se retorna al tiempo anterior, de nuevo en 3/4, en el que se repite una melodía sincopada, ornamentada, construida sobre la escala menor armónica, de sabor andalucista, modulando al área de la mediantes ascendida, sol sostenido menor, entre los cc. 40 y 47, que resuelve en la dominante del área principal, y de ahí a tónica. El contraste cómico se produce, a partir del c. 64, con la intervención de Blas, el criado, que, a modo de Sancho Panza, canta -sin que nadie le invite a ello- a su burro de la siguiente guisa:

*Yo cuando bajo al pueblo  
suelo montar  
en un prudente burro  
manso y leal,  
cuanto más flojo anda  
me gusta más,  
y si para y se duerme,*

*le dejo estar.  
Y muchas veces aconteció  
amanecer roncando  
el burro y yo.*

El pasaje da lugar a que los otros personajes intervengan para pedir a Blas que calle. Llegamos a un *Allegro moderato*, en el que Félix informa de la misión que le llevaba allí: acompañar a D. Gaspar a presencia de la Reina. Se recurre a un cambio de sonoridad, dejando que sean los violines quienes lleven una melodía en ritmo de minué -con lo que se asocia esta danza a la realeza-, mientras Félix canta a modo de recitativo. Se inicia ahora, a partir del c. 91, una nueva sección, en Fa Mayor y 2/4. Para indicar la urgencia de la misión, Barbieri cambia el ritmo, agrupando de tres en tres los compases, e incluyendo repeticiones de corcheas y semicorcheas en el pasaje de Félix, cuya intervención se interrumpe en el c. 132 con un grito, al reconocer a Inés, de la que se estaba enamorado. Hay un cambio a 6/8 y a Mi bemol mayor. Ahora Barbieri se vuelca en el lenguaje de la ópera cómica italiana, y para expresar la sorpresa del joven, emplea acordes de séptima disminuída, dispuestos en tercera inversión -como es sabido, en un acorde simétrico como el de séptima disminuída, ello tiene importancia sólo en la escritura de las voces, no en la sonoridad-, encadenados mediante una resolución cromática ascendente por semitonos, hasta si bemol-re, acorde convertido ahora en dominante que conduce a tónica. Otros recursos utilizados son la progresión ascendente, que en vez de resolver directamente sobre I, finaliza en semicadencia sobre V, dando la oportunidad a Blas y el resto de personajes a comentar la inquietud de Félix; y el movimiento hacia una tesitura aún más aguda, que lleva hasta el si bemol por dos veces, para a partir de ahí, descender por grados conjuntos hasta tónica. Llegamos a un nuevo cambio de tempo y compás: 6/8 y *Poco menos*, en los cc. 182 a 191, asociada a una nueva intervención de los otros personajes, que recuperan el recitativo, pero se vuelve inmediatamente al tiempo y compás anterior, repitiéndose, sólo con cambios en la letra, 33 compases de la sección anterior, en los que se aprecia con claridad que Félix se ha enamorado de Inés. El número concluye con un tutti y una coda orquestal. El personaje de Félix, así pues, ha quedado perfectamente descrito.

El nº 5 es un aria cantada por Félix, en la que no hay cambios de compás, tempo o modulaciones importantes, ya que se busca reflejar un único sentimiento: la renuncia del protagonista a un amor imposible. Se inicia con una introducción, en la que el corno inglés -tocado por el primer oboe- realiza un tema de gran lirismo, muy belliniano, con uso de apoyaturas sobre la nota superior de cada acorde, así como un motivo de semicorcheas que se amplía en el c. 6, en el que hay una fermata que en el c. 7 resuelve sobre tónica, do menor, iniciándose el aria propiamente dicha. La elección del compás de 6/8 y el *Larghetto* evoca el ambiente de una barcarola. La orquesta ha sido reducida a flauta, corno inglés, oboe 2º, clarinetes, fagotes y trompas, además de la cuerda. El corno inglés hace un contrapunto en semicorcheas sobre la melodía del tenor, mientras el resto de la orquesta se limita, en general, a acompañar en corcheas al solista, cuya melodía se articula sobre negras y corcheas, con fraseo anacrúsico, frecuentes ritardandos y calderones en las cadencias al final de cada frase. La forma es ternaria, con una pequeña sección central que modula al relativo mayor. Contribuyen a la expresión de melancolía los saltos melódicos de sexta y octava, así como el uso del acorde napolitano.

El nº 6, Final primero, es un concertante, en el que se relata la despedida entre los nuevos esposos -recordamos que la boda no había sido válida, pues se había celebrado sin juez- y después el momento en que Diego y la Condesa van juntos a la cama, siendo vistos por Félix, que no sale de su asombro. Es una escena difícil de poner en música, pues el argumento no es creíble. Barbieri recurre al estilo de la ópera cómica rossiniana, con el uso irónico de motivos asociados a instrumentos que doblan específicamente a las voces, y con cambios en la acentuación de los compases, que favorecen la comicidad. La sección inicial, en 2/4 y Do Mayor, es un *Andantino* durante el cual se repite un breve motivo de cinco notas (la-sol-mi-re-sol-mi), que había sido presentado en la introducción orquestal. La nueva supuesta esposa se despide de su marido con una melodía muy sencilla, en la que sólo hay blancas, negras y corcheas, pero que emplea grandes saltos melódicos, en general dentro del arpeggio de tónica, como expresión de una ingenuidad que no es, a pesar de todo, creíble para una noche de bodas. El texto dice:

*Hasta mañana, marido mío,*

*hasta mañana, que os vuelva a ver.*  
*Adiós, pues, adiós, pues,*  
*jah!, cómo voy a dormir bien.*

Diego contesta repitiendo el pasaje, que se transporta a la dominante para adecuarlo a su registro de bajo. Blas realiza una arpegiación del acorde de dominante en que había terminado Diego, convertida ahora en V con séptima de I, que concluye sobre I, a modo de retransición, en el que canta con envidia la felicidad de los nuevos esposos, despidiéndose todos los personajes, y quedando en escena Diego y Blas, al que aquel manda que se retire. Entonces, la Condesa sugiere a Inés, que está al otro lado de la puerta, que se cierre con llave, lo que ésta hace mientras el silencio que se produce por la falta de personajes es suplido por un pasaje de las cuerdas en pianísimo, en el que se escucha el acorde de tónica cambiado de posición y la fórmula de la cadencia perfecta.

Viene a continuación un *Allegretto* en 3/8, en el que la Condesa y Diego hablan y deciden retirarse juntos, siendo oídos por Félix, que no sale de su asombro ante lo que considera adulterio. Barbieri escribe una flexión a sol menor, que sirve de transición, a través de la cadencia sobre V, para llegar a Sol Mayor, tonalidad del final del número. En esta última sección destaca un motivo sincopado, que abarca dos compases, cuyo ritmo es: dos semicorcheas, corchea acentuada ligada con otra corchea y negra acentuada. El fraseo es simétrico, en forma de antecedente de 8 compases y consecuente de 11 (8 más una pequeña coda). La frase es presentada primero por Diego y repetida a continuación por la Condesa. Para simbolizar el asombro de Félix, la música recurre a vibratos en los violines y violas, sobre una articulación en picado en fagotes y pizzicato en los bajos. El pasaje musical se repite varias veces, con pequeñas variantes en el texto, concluyendo con el grito de Félix "¡Ah, qué traición!", justo antes de la caída del telón. Con ello finaliza el acto.

El acto segundo se inicia con el Coro de la gallina ciega. Una pequeña introducción orquestal de 27 compases en 6/8, tocada a telón bajado, prepara el ambiente rústico del juego de aldeanas, en el que participan también Inés -así se nos recuerda su juventud- y Blas. Se emplean dos temas: el ternario, que coincide con el movimiento en círculo del corro, a modo de estribillo, y el binario, en 2/4, especie de copla



sobre la cual canta Blas, una vez que ha quedado en el medio del círculo, para intentar adivinar quién es la persona a la que ha atrapado. La música se mueve sobre esquemas de la máxima simplicidad armónica y melódica, por lo que renunciamos a su descripción.

El nº 8 es un cuarteto, en el que intervienen Inés, la Condesa, D. Félix y D. Diego. Se inicia con las típicas seguidillas, utilizadas como excusa para improvisar versos. Es Diego el primero que inicia el juego, dedicándoselas a la Condesa. El texto que cantan ambos es:

Diego:

*Deciros que sois bella  
no es nada nuevo,  
que teneis lindo talle,  
todos lo vemos.*

Condesa:

*Por eso mismo,  
lo que todos ya saben  
no hay que decirlo.*

Diego:

*Justo, y yo añado  
que al buen callar, Condesa,  
le llaman... Sancho.*

La música del pasaje, tras cuatro compases de introducción orquestal, es interpretada por los solistas vocales, acompañados sólo por la cuerda. La melodía, que se reparte entre los protagonistas, presenta los rasgos típicos de este tipo de canciones populares: predominio del movimiento por grados conjuntos en el giro de subida inicial, y de los saltos sobre cambios de posición de los acordes en la segunda parte. El movimiento armónico, en vez de conducir hacia los típicos III o VI grado, realiza en este caso una cadencia intermedia en V para retornar a I. A continuación, a partir del c. 15, Félix cambia su estilo, ahora más reposado, gracias al paso a 4/4, y concluye en una semicadencia sobre Do, dominante del sexto grado, empleado a partir del c. 25, con el retorno al 3/4 y al *Andantino* de la seguidilla inicial. Los versos vuelven a ser de 7 y 5 sílabas métricas, con la estructura poética de la seguidilla, 7-5a-7-5a-5b-7-5b. La melodía de

Félix es doblada por la flauta. La frase central modula a La bemol Mayor, con lo que otorga mayor coherencia al pasaje, pues el final de la sección en fa menor, que es precisamente el VI de La bemol Mayor, tonalidad principal del número, rememora, tanto a escala particular como global, el tipo de modulación propio de este repertorio. La sección se cierra con una pequeña intervención de Inés, que contesta a Félix, en paralelo con la intervención previa de la Condesa. Tras una breve transición, en la que los protagonistas aplauden a Félix, llegamos al *Andante* en 6/8 sobre el que se construirá una nueva sección, entre los cc. 50 y 87.

Dicha sección, escrita en Re bemol Mayor, es el concertante propiamente dicho, belcantista, mucho más aristocrático y refinado, en el que se da un mayor protagonismo a Félix e Inés, los dos personajes que se enamoran. La melodía de Félix, el primero en intervenir, aunque se articula sobre las funciones de tónica y dominante, para poder repetirse asociada a la de Inés, no duda en flexionarse brevemente hacia el área del II, antes de V-I. Es doblada por el clarinete, concluyendo la frase con un calderón en la dominante del séptimo compás, que resuelve en tónica, produciéndose una anticipación rítmica al entrar en el mismo momento la melodía de Inés, que es la repetición de la anterior. Barbieri juega a esbozar una imitación a distancia de compás entre ambas melodías, que no puede ser un canon perfecto por la naturaleza de la melodía, pero que está totalmente en la línea de la lírica verdiana que estaba escribiéndose en ese momento -recordemos que *La Traviata* había sido estrenada un año antes-. La melodía de Inés es doblada por la flauta, con lo que los dos instrumentos más melódicos -si se quiere, más románticos- de la madera doblan a los que ahora se han convertido en personajes principales desde el punto de vista de la acción. Tras una cadencia subrayada por un calderón, se produce la entrada simultánea de los cuatro personajes a partir del c. 64, asociándose oboe y fagot, que pertenecen al grupo de embocadura de caña, a la Condesa y Diego, respectivamente. El pasaje continúa con la repetición en cada voz de su propio texto, ahora difícil de escuchar, concluyendo en la fórmula cadencial perfecta, que permite en el c. 84 lucirse a Inés en una cadencia en la que llega hasta el si bemol agudo, si bien en un movimiento por grados conjuntos con objeto de no incrementar la dificultad de la ejecución.

Llegamos a un *moderato* en 2/4, que sirve para que sobre un ritmo estilizado de polka, con la melodía principal llevada por el violín, los

personajes dialoguen, haciéndose visible la atracción de Félix por Inés. La armonía realiza una transición desde si bemol menor hacia fa menor, tonalidad principal del pasaje, desde la cual se pasa brevemente al relativo mayor en los cc. 99 a 106, concluyendo con una semicadencia sobre la dominante. El tutti orquestal introduce el *Andantino* en ritmo de barcarola, en estilo belcantista, con el barítono acompañado por la cuerda, realizando el primer violín motivos en semicorcheas sobre cambios de posición del acorde. Se emplea el rubato. Un cambio de compás introduce un *Allegretto* contrastante en el relativo mayor, en el que se abandona el aparte, dirigiéndose a los otros personajes. La transición entre secciones está marcada por un grito, cuando Diego se pincha con un alfiler. Tras un pasaje a cargo de los cuatro solistas, retornamos a la barcarola en menor, y a la sección siguiente en mayor, finalizando el número con un *Piu mosso* operístico a modo de coda. El número queda dotado de coherencia armónica al mantenerse la misma tonalidad, al servicio de una tesitura brillante para las voces -las sopranos terminan en la bemol y mi bemol agudo, el tenor en mi bemol y el barítono en la bemol-, sin requerir un esfuerzo interpretativo exagerado.

Viene a continuación un terceto entre D. Félix, D. Diego y D. Gaspar. Comienza con ritmo de minué, recordando el tema de Inés en el nº 3. Se cantan melodías sin movimiento, consiguiéndose el aumento de tensión al realizar las entradas del grave al agudo. En la anacrusa de los cc. 30 a 31 comienza un aria de Diego, en la que el ritmo se solemniza, para, a partir del c. 38, volver a un ritmo de semicorcheas, que introduce un nuevo pasaje en trío, que culmina en una cadencia perfecta. Tras ello, una breve transición conduce al tono de la dominante, describiéndose el enfrentamiento entre Diego y Félix, siempre en la misma línea rítmica con una armonía sacrificada en beneficio de la comprensión del texto -por otra parte, imposible de seguir, al cantar cada voz su propio texto en valores muy rápidos-. El resto del número 9 está escrito en 2/4, sobre la tonalidad de Sol Mayor, a la que se llega a través de una transición en si menor. Lo único reseñable, a nuestro juicio, es el empleo tópico de los acordes orquestales en tutti para destacar palabras claves del texto, así como el pianísimo súbito del final, para realizar un crescendo en la repetición de la fórmula cadencial.

El número 10 de la versión del archivo de la S.G.A.E. es un aria de Inés, que no aparece en la reducción para piano. Es la típica aria de soprano de carácter melancólico que Barbieri sitúa antes del final de un acto -recuérdese *Un tiempo fue en Jugar con fuego*-, en la que la protagonista canta su tristeza. El compositor incluye una introducción, en la que la melodía del aria es anticipada por el violoncello concertino, que interpreta una *fermata* bastante virtuosística. La soprano canta una estrofa a la que sigue el estribillo -similar a la melodía del violoncello- a partir del c. 54, después otra estrofa diferente, ahora en el área del tercer grado, y de nuevo el estribillo, concluyendo con una *cadenza* con movimiento por grados conjuntos que sólo llega hasta el sol agudo. La armonía es bastante sencilla, para evitar cambios en la expresividad. Las repeticiones melódicas ponen de relieve, de nuevo, la ingenuidad de Inés.

Llegamos al nº 11, Final 2º, originariamente numerado como 10. Es un concertante, en el que intervienen Inés, D. Félix, Isla, D. Diego, D. Gaspar y el coro masculino, así como toda la orquesta. El número se abre con una introducción de 16 compases, a modo de recitativo, que conduce al *Allegro agitato*, en el que la orquesta, a través de los toques de clarín, refuerza el discurso dramático del texto. Junto a ello, las acotaciones expresivas de los personajes, del tipo "con sobresalto", o escénicas, como "coro de lejos", "sigue el rumor dentro y los golpes a la puerta", "D. Félix salta por la ventana", o "La Condesa saca la luz", completan el panorama expresivo de un pasaje en el que el hay acción dramática, a diferencia de lo habitual en las otras arias, donde se ralentiza la acción. La indicación metronómica del pasaje, blanca igual a 88, testimonia que Barbieri quiere expresar la confusión escénica al poner en música el pasaje. Las melodías mantienen un ámbito bastante limitado, en especial las del coro, construidas muchas veces al unísono, en las que el recurso más utilizado es la arpegiación de las notas del acorde, imitando así las llamadas de las trompas y clarines. Como ocurre en los concertantes a velocidad rápida, la armonía es la convencional, al servicio siempre de las fórmulas cadenciales, predominando además la repetición de frases musicales.

El acto tercero se inicia con la escena cómica del *Coro de educandas*, uno de los números que más ponderó la crítica en su

momento, como hemos visto. Tras una introducción de 30 compases, que corresponde al momento en que se levanta el telón, y que anticipa los dos motivos del número, lento y el del Allegro, en figuraciones de semicorcheas, comienza un hablado a cargo de Madre Angustias, acompañado sólo por oboes y clarinetes, tras el cual se retoma el pasaje de la introducción orquestal, ahora cantado por una de las niñas, que intenta, según el argumento, aburrir a la religiosa para que se duerma y así poder continuar las niñas con su juego. Los momentos en que la monja está despierta son representados con el tema lento, y los otros, con las figuraciones en semicorcheas. El pasaje que corresponde realmente a la lección de música utiliza un ritmo de minué. El número se limita a repetir esas secciones, con la finalidad de describir el entorno en el que tendrá lugar la acción del resto del acto. Barbieri indica que "en esta pieza, según se observará, los trombones deben tocar con sordina como los cornetines. Esta sordina es un tarugo de madera como el que se usa para las trompetas en Semana Santa, sólo que debe ser más grande; proporcionado al pabellón del trombón: la mayor originalidad y efecto de esta pieza consiste precisamente en esto de las sordinas. Adviértase que el instrumento sube medio tono y que es preciso tirar de las bombas, o lo que será mejor, transportar medio tono bajo, que es el medio tono que sube el instrumento (trombón) con la sordina". En efecto, la crítica elogió esta novedad técnica, que era la primera vez que se utilizaba en el repertorio zarzuelístico español, y de ahí la popularidad del número, pues desde otras perspectivas, carece en absoluto de interés, a nuestro juicio.

Viene a continuación el nº 13, la *Salve*, cantada por el coro de tiples colocadas dentro del escenario, frente a las cuales D. Félix realiza algunos pasajes contrapuntísticos, a modo de súplica personal, en los pasajes en que cesa la plegaria del coro. Hay un nuevo elemento maniqueo en la utilización de la plantilla instrumental al servicio de la acción, pues el coro de colegialas es acompañado sólo por el órgano, y las intervenciones de Félix, por arco y madera orquestal. Predomina en el número la sencillez, dado que el coro está a cargo de niñas que no son profesionales, aunque hayan realizado abundantes ensayos. Por ello, la armonía es sumamente diatónica, sin apenas modulaciones, y el movimiento de las voces es apenas el de grados conjuntos. Precisamente, una de las críticas que hemos recogido anteriormente refiere cómo esas niñas habían cantado muy bien en la representación de la obra realizada en Valencia, y creemos

que es un elemento empleado por Barbieri con el fin de atraerse la simpatía del público, ya que entre los espectadores estarían, a buen seguro, los familiares de las niñas.

El nº 14 es la famosa lección de solfeo, cantada por D. Diego, Blas (esto es, Salas y Caltañazor) y las colegialas. Indica la partitura: "En este número, el coro, será conveniente aumentar el coro de Señoras con diez y seis o 18 niñas de 10 a 14 años, que solfeen bien, a la manera que se ha practicado en el teatro del Circo, resultando el efecto apetecido por el compositor, como es un Solfeo esta pieza, tenga la sonoridad de las voces infantiles y sin cuyo requisito no se consigue el efecto. Barbieri". El número se abre con tres compases de introducción orquestal, en los que la orquesta se limita a realizar dos acordes, separados por calderones, mientras que D. Diego y Blas explican a las alumnas cómo quieren que canten la lección y, al mismo tiempo, hablan entre ellos sobre la Condesa. El Andantino comienza en el c. 4, con un compás en el que D. Diego da el *tempo* a las colegialas y comienza la melodía que va a ser continuada por éstas. La forma que predomina en la lección es la imitación canónica, de manera que Diego canta un compás y las colegialas lo repiten, momento en el que Diego y Blas dialogan cantando sobre un contrapunto melódico. El texto del resto del pasaje lleva como texto sólo las notas musicales. En el c. 19 se realiza la transición a Do Mayor y a un Allegro, lo que está indicado con el texto: "El Andantino marcha a compás, ahora el Allegro quiero pasar". Ahora las frases se articulan en grupos de 4 compases, perfectamente simétricos, continuando el mismo proceso que hemos descrito para utilizar el pretexto de la canción como recurso para intentar solucionar el problema dramático.

La obra finaliza con un breve concertante final, de sólo 45 compases, escrito en la tonalidad de Fa Mayor y ritmo binario, en el que se pone en música el final feliz de la zarzuela. Tras una breve introducción, en la que se anticipa el material melódico del fragmento, D. Diego y Blas comentan las vicisitudes del amor, cantando Diego: "Jamás ya dos mujeres vuelvo a tener", y contestando Blas: "pues yo de buena gana tuviera tres", concluyendo el pasaje con la frase: "bate el amor sus alas, respire el corazón, nuestra ventura plácida fortuna coronó", con sentido de moraleja final. El número, que no precisa más desarrollo, ya

que su función era concluir la obra, termina con una breve coda orquestal, repetición del pasaje anterior, durante la que desciende el telón.

A modo de pequeña valoración de la obra, destacamos la utilización de situaciones nuevas en el tratamiento musical de la obra: el recurso tímbrico de los metales con sordina, y el empleo de un coro de niñas cuya forma de cantar mejora al avanzar la lección. Además, comprobamos el crecimiento formal que se produce en la obra, pasando a constar los tres actos de seis, cinco y cuatro números, respectivamente, mientras que en *Jugar con fuego* la estructura de la obra era cinco, tres y cuatro números en cada acto. Ello revela la tendencia a incrementar la densidad de la acción en el primer acto, mientras que en el final, mucho más resolutivo, no es necesario aumentar las proporciones.

## GUERRA A MUERTE

Para el estudio de esta obra hemos contado con la partitura manuscrita que se encuentra en el Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de Madrid<sup>56</sup>. La obra, en un acto, consta de seis números, de los cuales se han conservado los cinco primeros. El material del Archivo de la S.G.A.E. consta de seis cuadernos, dos para el número 1 y uno para cada uno de los demás.

La forma dramática de la obra es la siguiente:

Número 1
Introducción. 3/4; cc. 1-36; S: M
Un poco piu mosso. 3/4; cc. 37-133; Mi M
Andante mosso. 3/4; cc. 134-150; Mi M
1º tempo. 3/4; cc. 151-159; Mi M
3/4; cc. 160-170; Sol M
Moderato. 3/4; cc. 171-176; Sol M

<sup>56</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit.*

Andantino. 2/4; cc. 177-200; Sol M (N° 1 bis)
Allegro. 3/4; cc. 201-213; Sol M
1° tempo. 2/4; cc. 214-236; Sol M
Piu mosso. 3/4; cc. 237-242; Sol M
Allegretto. 2/4; cc. 243-270; Do M
Andantino. 3/4; cc. 271-285; Si menor (N° 1 ter.)
2/4; cc. 286-303; Si menor
3/4; cc. 304-318; Si menor
2/4; cc. 319-330; Si menor
1° tempo. 3/4; cc. 331-344; Sol M
Piu mosso. 3/4; cc. 345-360; Sol M
Allegro moderato. 3/4; cc. 361-405; Si M

<b>N° 2:</b>
3/4; cc. 1-35; Mi M
Un poco meno mosso. 3/4; cc. 36-46; Do M
4/4; cc. 47-51; Do M
Un poco meno mosso; 3/4; cc. 52-58; Do M
1° tempo. 3/4; cc. 59-81; Mi M
Allegro. 2/4; cc. 82-104; Do M
Moderato. 4/4; cc. 105-108; La M
Andante. 4/4; cc. 109-111
Allegro maestoso. 4/4; cc. 112-137; La M
Piu mosso. 4/4; cc. 138-142; La M
Un poco piu mosso. 4/4; cc. 143-150; La M

<b>N° 3. Aria coreada:</b>
4/4; cc. 1-11; Si bemol M
Allegretto. 3/4; cc. 12-19; Si bemol M
Allegro agitato. 4/4; cc. 20-26; Si bemol M



Allegro vivace. 2/2; cc. 27-67; Si bemol menor
Andante mosso. 3/4; cc. 68-114; Re bemol M
Allegro vivace. 4/4; cc. 115-133; Do menor
Allegro assai moderato. 3/4; cc. 134-147; Sol M
Piu mosso. 3/4; cc. 148-152; Sol M
1º tempo. 3/4; cc. 153-166; Sol M
Piu mosso. 3/4; cc. 167-176; Sol M

<b>Nº 4. Dúo:</b>
4/4; cc. 1-3; Sol M
Allegro. 3/4; cc. 4-24; Sol M
Un poco meno mosso. 3/4; cc. 25-39; Sol M
1º tempo. 3/4; cc. 40-57; Sol M
Un poco meno mosso. 3/4; cc. 58-67; Sol M
4/4; cc. 68-104; La bemol M
Allegro moderato assai. 2/4; cc. 105-131; Mi M
A tempo. 2/4; cc. 132-159; Do M
Allegro vivo. 2/4; cc. 160-293; Mi bemol M

<b>Nº 5. Cuarteto</b>
4/4; cc. 1-22; Re M
3/8; cc. 23-38; Re menor
3/8; cc. 39-58; Re M
Un poco piu lento. 3/8; cc. 59-64; Re M
4/4; c. 65; Re M
3/8; cc. 66-78; Re M
4/4; c. 79; Re M
3/8; cc. 80-85; Re M
Allegro maestoso. 4/4; cc. 86-106; Sol M
Allegro vivace. 2/4; cc. 107-130; La menor

"El Sr. Ayala, autor de la letra, tan ventajosamente conocido del público y de los literatos, ha hecho un libreto en que brillan al par que una imaginación rica y florida, un talento epigramático de primer orden, una corrección de estilo y una sencillez de formas, dignas de los tiempos de la buena literatura clásica. Muchos pasajes de la nueva producción del Sr. Ayala pudiéramos citar en apoyo de nuestro aserto, pero los omitimos por no alargar demasiado las dimensiones de este pequeño artículo, y más que todo, porque una vez impresa la obra, todo el mundo puede a su placer saborear las muchas bellezas de que está llena. Felicitamos al Sr. Ayala, así por el éxito que tan justamente ha merecido su última producción, como por el talento y acierto con que ha sabido desempeñarla.

Si de la obra del poeta pasamos a la del compositor, diremos que aunque la última producción del Sr. Arrieta no nos ha parecido en su conjunto tan completa y acabada como algunas de sus anteriores en este género, tiene sin embargo algunas piezas y sobre todo algunos trozos que nos han llamado la atención, ya por la espontaneidad del pensamiento melódico, ya por la manera con que ha sabido tratarlo, y entre los cuales citaremos en primer término la *Introducción*, en la que sobre el diálogo de la escena segunda que dice:

César	<i>Ya mi padre me dejó.</i>
Victorina	<i>Ya respiro, ya se fue...</i>

hay un motivo de orquesta hábilmente manejado, y sobre todo el final de esta misma introducción, en el que encontramos un motivo coreado lleno de gracia y de verdad dramática sobre los versos siguientes:

Coro de mujeres.

*Muchas gracias, no podemos  
abusar de su bondad,  
que privarles no queremos  
de us calma y libertad  
¡ja, ja, ja ja!  
Ustedes por allí,*

*nosotros por acá,  
y disfruten con anchura  
de su calma y libertad.*

Coro de hombres.

*¡Piedad, piedad!*

Asimismo citaremos el coro de la escena quinta, cuya letra dice:

*Que juegue en tus ojos  
travieso Cupido...*

Lo restante de la pieza, incluso el *aria* y *coro* que siguen, no nos ha parecido ni tan espontáneo ni tan bien tratado como el trozo que le antecede. El resto de la obra es, en nuestro concepto, algo más inferior que los trozos que dejamos citado. En la ejecución de esta obra, que ha sido puesta en escena con todo el lujo que su argumento requiere, se distingue muy particularmente el Sr. Salas en el papel de *Don César* y la señorita Ramírez en el de *Doña Victorina*. Los Sres. Caltañazor, Calvet y Cubero desempeñaron con acierto sus respectivas partes. La ejecución por parte de los coros y de la orquesta ha sido esperada.

El público aplaudió algunas piezas de la obra, y pidió la repetición de la canción del Sr. Salas, intercalada en la introducción, cuya letra dice así:

*La que es bella y sobresá...  
a sí misma se idolá...  
La infeliz que raya en fé...  
no la quiero aunque me quié...*

El público llamó a la escena a los autores y actores al fin de la representación, colmándolos de bravos y aplausos"<sup>57</sup>.

Emilio Arrieta se había resistido a escribir zarzuelas en un acto, por creer que no llegarían a ser verdaderas obras líricas, sino sólo meros sainetes con música. Pero el éxito de *El grumete* le animó a componer, en

---

<sup>57</sup> R. "Teatro del Circo. Guerra a muerte". *Gaceta Musical de Madrid*, Año I, nº 22, 1-VII-1855, p. 171-172.

la temporada 1854-55, *Guerra y muerte*, para la conclusión del año cómico, ya que la compañía pretendía aprovechar la gran afluencia de público que tenía el Circo en junio de 1855, en una de sus temporadas más provechosas. A decir verdad, es una obra de circunstancias y poco elaborada -el libreto de Ayala no pasa de ser un juguete-, hasta el punto de que los personajes Alonso de Rivadeneira y Alejo de Guzmán, interpretados por Calvet y Cubero, respectivamente, *ni siquiera cantan*. Los números suelen ser relativamente cortos, salvo el número 1, que en su origen era breve<sup>58</sup>.

El número que abre la zarzuela es un concertante poliseccional, en el que encontramos una introducción orquestal de 36 compases, hasta que se levanta el telón, una segunda sección, en la tonalidad de Mi mayor (cc. 37 a 176), que sería, junto a la inicial, las dos existentes en la primera versión de la obra. Tras ellas, aparecen otras tres secciones, añadidas con posterioridad, la primera de las cuales (cc. 177-270), en Sol mayor, es la canción de Victorina de Guzmán; la siguiente (cc. 271 a 330), incluye una canción de versos cortados cantada por Don César de Rivadeneira, y por fin, la última, tras dos breves transiciones, retoma la canción anterior en modo mayor, como cierre del número. Arrieta utiliza una técnica armónica que ya habíamos visto en *Gaztambide*: el empleo de cada pasaje como región de dominante respecto al siguiente, con lo que se aumenta, mediante el movimiento armónico, la tensión aportada al fragmento.

La introducción orquestal se basa en un ritmo solemne de polonesa, que utiliza la figuración corchea con doble puntillo y fusa. La frase musical es alargada un compás, pasando a medir nueve compases. La primera vez, la melodía es expuesta por cuerda, maderas, trompas, fígle y timbales, y a continuación, repetida por el tutti orquestal. Tras ello, un breve comentario que repite la estructura rítmica anterior en el área del sexto grado descendido un semitono, sirve de elemento complementario, volviéndose a escuchar los nueve compases del tutti orquestal, como es típico en la forma ternaria o binaria circular. Al prepararse la subida del telón, se intensifica el ritmo, *un poco piu mosso*, y se produce el cambio armónico a que hacíamos referencia: una reelaboración del tema inicial, a

---

<sup>58</sup> La primera reducción para canto y piano, publicada en 1855, sólo incluía la parte inicial del número 1, añadiéndose en la edición posterior de Antonio Romero el resto de las partes de ese número.

modo de transición, es presentada ahora sobre un Si que pasa a ser, no la tónica del Si mayor del que habíamos partido, sino la dominante de Mi mayor, región en la que discurre la sección siguiente. La introducción termina en una semicadencia sobre el sí, para iniciarse en el c. 49 un diálogo hablado, acompañado musicalmente por el tema de la polonesa, ahora en Mi mayor, expuesto en pianissimo sólo por las cuerdas. El compositor indica en la partitura: "pianísimo hasta concluir la escena hablada", y da instrucciones claras en el c. 66, en el que se produce una nueva semicadencia sobre la dominante prolongada por un calderón, sobre cómo realizar el final del diálogo: "aquí debe concluir el diálogo, procurando el director llegar un poco antes al calderón que deberá durar hasta la última palabra". Un nuevo interludio orquestal, sobre el ritmo de la polonesa, se extiende entre los compases 67 y 84, siendo tocada la melodía por violín y flauta. Este material se vuelve a utilizar a continuación para iniciar la parte cantada, en un trío entre Victorina, César y una de las sopranos, en estilo recitado, casi parlato, con melodías sin apenas movimiento, salvo la de la soprano, que realiza saltos de octava descendente, con sentido expresivo. Es típica de Arrieta la utilización, en un contexto tonal mayor, de una melodía que evoca la sonoridad menor, gracias al empleo del sexto grado de la escala descendido un semitono, con lo que caracteriza la tristeza de la intervención de la soprano, pese a que la estructura musical de la orquesta es una alegre polonesa. Esta técnica ya la habíamos visto emplear en 1851 en *El dominó azul*. A partir del c. 102, la armonía pasa al área del sexto grado descendido un semitono, imitando el procedimiento utilizado en la introducción orquestal, para retornar en el c. 110 al área de tónica. En la acción, Victorina pide a César que para aliviar su tristeza cante y baile, y él se niega. En el c. 123, las sopranos se ríen de César, con una frase musical que recoge los tópicos andalucistas, siempre dentro de la adecuación de la música a la idiosincrasia de los personajes. Ello se consigue interrumpiendo el ritmo de polonesa y presentando un pasaje homofónico, que desciende desde la dominante aguda, por grados conjuntos, hasta la dominante grave, dejando así sugerida la estructura cadencial andaluza. Comienza en el c. 134 un *Andante mosso*, canción de César, en el que se produce una modulación a Mi menor. La melodía cantada -que es la primera melodía vocal propiamente dicha de la obra- es la típica de un bolero, aunque a partir del c. 143, Arrieta prefiere volver a una

articulación mucho más recitada, a modo de sección contrastante, para en el c. 151 retomar el pasaje de los cc. 67 a 74, con la variante de la polonesa, sobre los que intervienen ambos protagonistas, predominando el movimiento por grados conjuntos en César y los saltos en Victorina. Inmediatamente, a partir del c. 160 y sin solución de continuidad, la tonalidad pasa a Sol mayor, repitiéndose el tema de la polonesa, siempre con el sexto grado de la escala descendido, y a partir del c. 168 se esboza el tema en mi bemol mayor, para regresar a través del descenso de semitono en el bajo armónico, al área de re, dominante que conduce, por fin, al área de tónica, sol mayor, ahora ya consolidada.

En el c. 177 comienza el número 1 bis, sección que fue añadida con posterioridad a la zarzuela, la canción de Victorina, de fuerte componente virtuosístico, construida en la tonalidad de sol mayor, en un 2/4 andantino. El texto, que, según indica el autor, debe ser cantado con mucha coquetería, dice:

*De amor en el albur  
quien pierde es la mujer,  
que el hombre es un tahúr  
sin nada que perder.  
Pues todos son muy sátrapas  
y el juego es desigual,  
no quiero ser tan cándida  
que exponga mi caudal,  
no quiero ser tan cándida  
que exponga, que exponga mi caudal.*

El ritmo, muy marcado, en figuraciones de corchea, silencio de semicorchea y semicorchea, recuerda una polka lenta, y la versificación, heptasílaba, sugiere una influencia francesa<sup>59</sup>. La melodía, bastante ornamentada, alcanza una gran expresividad, especialmente en la modulación a si menor del c. 183 y en el final de la canción, en los cc. 196 a 200, donde se produce un trino sobre la dominante, con subida por grados conjuntos hasta el do de pecho y descenso de casi dos octavas para finalizar la fórmula cadencial. Hay una clara descontextualización del

---

<sup>59</sup> Véase, a este respecto, el libro de Miguel A. Muro Muniña, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1985.

pasaje virtuosístico, que no tiene nada que ver con el resto del número, bastante sencillo.

Viene después un Allegro, en tiempo de vals, en el que interviene el coro, y que actúa como zona contrastante, a modo de sección central, del aria de la soprano, la cual se retoma a partir del c. 214. La sección termina con una nueva repetición del coro, a la que se suma la soprano, en un pequeño concertante *un poco piu mosso*. Tras ello, se vuelve en el c. 243 al 2/4, abandonando la estructura cantada en favor del *quasi-recitativo*, ahora sobre un ritmo de polka, durante el cual sí hay avance de la acción dramática. El cambio de tonalidad a Do mayor no tiene otro sentido que facilitar la transición hacia la sección siguiente, también añadida a la estructura original. La utilización de lenguajes musicales diferentes para arias, de un lado, y pasajes en los que avanza la acción, por otro, es típica de determinadas obras de zarzuela del XIX, a partir de *Colegialas y soldados* y *El duende*, escritas en 1849 por Hernando, en las que los números dejan de ser simples canciones insertadas dentro de la obra literaria, optándose por incluir dentro de los números la acción dramática, para la que se reserva la técnica de semi-recitativo o recitativo arioso, más silábico y mucho menos lírico, que contrasta con los pasajes de tipo aria, en los que no hay desarrollo de la acción, sino una reflexión mucho más personal. En este recurso se aprecia la influencia de la producción italiana.

Comienza en el c. 271 una nueva sección, también añadida al número primitivo, escrita en si menor y basada en las coplas de versos cortados que canta César. Dada la caracterización andaluza del personaje, la música intenta ser, de nuevo, de tipo popular, incluyendo un texto en el que se omite la sílaba final de la última palabra de cada frase, recurso que ya había sido empleado por Hernando en *El duende*. El texto dice:

*La que es bella y sobresá...  
a sí misma se idolá...  
la infeliz que era ya en fé...  
no la quiero aunque me quíé...  
aunque me quíé..., aunque me quíé...  
Y medianas como hermo...  
son terribles enemi...  
que al que llega a ser su no...*

*le convierten en novi...*

Algunos de los recursos musicales utilizados en el pasaje son los giros de 4ª disminuía, el mantenimiento de una nota durante casi tres compases, que creemos que es posible que se ornamentase, y los floreos de la melodía, variando la distancia desde el sexto grado a la dominante, primero a distancia de tono y después de semitono. Viene después un cambio de compás a 2/4, continuando la estructura andaluza, reflejada en un descenso por grados conjuntos desde re hasta la sostenido, que es armonizado en el bajo mediante una cadencia andaluza sobre la fórmula de la escala menor armónica, recurriéndose así al tópico de la 2ª aumentada. Interviene el coro en modo mayor, a modo de transición para que pueda descansar brevemente el cantante, y de nuevo, a partir del c. 304, tenemos la canción de César, cuyo texto dice ahora:

*Libertad, calma y diné..  
pierde aquel que se arrojó..  
debe el hombre que no es né..  
sólo amarlas un poquí..  
un poquí... un poquí..  
Entrándolas con má..  
no hacen daño y son gustó..  
quien las ama demasiá..  
es burlado y hace el o..*

La música repite literalmente ambas secciones, ternaria y binaria, retornando el coro al ritmo de polonesa que habíamos escuchado en los cc. 160-167, sobre el que se realizan de nuevo pasajes semi-recitados, concluyendo la sección con un *piu mosso* en el que se emplea la misma técnica en la direccionalidad armónica de la sección análoga anterior: el sol, tónica hasta entonces, desciende un semitono, a modo de sexto grado menor, hacia fa sostenido, nueva dominante, construyéndose entre los cc. 353 y 360 la semicadencia sobre V, como medio de aporte de tensión, para concluir el número con un *Allegro moderato*, que actúa como recapitulación del número entero, al volver a tomar el ritmo ternario de la polonesa inicial, si bien ahora de forma menos ornamentada en la orquesta. El protagonismo vocal recae en César, que alterna su



intervención con la soprano, siendo acompañado al final por el tutti del coro, como es propio del concertante. La ampliación de la extensión del número permite que éste tenga una mayor coherencia a través de las repeticiones de secciones y de la evocación de las estructuras rítmicas escuchadas en los pasajes anteriores.

El número 2 se inicia tras muy pocas frases de diálogo. Por ello, entendemos que la elección de la tonalidad de Mi Mayor no es casual, sino que se recurre a ella para conservar en el oyente la sensación de disminución de tensión al asociar el Si Mayor del final en tutti del número anterior, la idea de dominante que resuelve aquí sobre tónica. Por ello, el número se inicia con una pequeña introducción orquestal de 6 compases, en la que se escucha el acorde de si, dominante de la tonalidad principal, que resuelve ahora en el nuevo concertante en el que entra el coro en pianísimo, con lo que el contraste con el *forte* de la introducción es aún mayor. Veremos más adelante que esta relación armónica, que había sido hábilmente explotada por Gaztambide en *La mensajera*, volverá a utilizarse en este mismo número, en el que distinguimos tres secciones: introducción y coro (cc. 1-35), la primera parte del aria de Victorina, acompañada por el coro (cc. 36-81), y la parte final del aria, de carácter mucho más marcial, que se inicia en el c. 82.

La introducción y el coro emplean de nuevo música basada en bailes de salón. En este caso, la danza elegida como soporte es la mazurca. El coro canta una melodía armonizada en terceras, que es doblada por flautas, clarinetes y primeros violines. La utilización de muy pocas frases en el texto se corresponde con la precariedad de material musical nuevo, optándose por la repetición sin apenas variación de cada frase de ocho compases, lo que nos habla también de la poca originalidad del fragmento. En el c. 36 se pasa a Do mayor, tonalidad del sexto grado descendido -que ya vimos que era un lugar común en el movimiento armónico de esta obra-, iniciándose ahí el aria de Victorina. Se mezclan elementos de mazurca con otros españolistas, como el pasaje del c. 40, en el que hay una pequeña referencia andalucista. La dilatación rítmica, con el cambio a compás de 4/4 en cc. 47 y 51, sirve para que la protagonista pueda pasear por la escena y presumir de su atuendo. Se retoma el aria, volviéndose en el c. 59 al área de Mi mayor y a la estructura de la mazurca. La sección final de este número viene definida por su carácter mucho más marcial.

Comienza en el Allegro, con cambio a do mayor y 2/4, en el que la protagonista saluda a pajes, mayordomos y escuderos que aparecen en escena. El ritmo es ahora el de una polka o galop. La melodía es tocada por violines y flautas, mientras que la soprano canta pasajes contrapuntísticos sobre un recitado sin apenas movimiento melódico. Tras un moderato en el que se pasa a fa, tratado como VI, que resuelve en mi, ahora dominante, se inicia el *Allegro maestoso* en La Mayor y 4/4, a modo de marcha marcial, sobre el cual, la protagonista, "con energía exagerada" según indica la partitura, canta su "guerra al indómito sexo traidor". Hay una frase contrastante en Do Mayor, cantada en pianísimo, entre los compases 126 y 131, tras la que se retorna, en un tutti orquestal, a la dominante y tónica, en un movimiento armónico convencional. El número concluye con un *piu mosso* y una pequeña coda sobre tónica, cuyo único sentido es afirmar la estructura cadencial.

El número 3 es un aria cantada por D. César y coreada por tenores y bajos. De nuevo aparece la multiseccionalidad, al servicio de la expresión de la trama argumental. Una primera sección, más narrativa, abarca los compases 1 a 67. En ella, el coro cuenta a D. César su fracaso amoroso, ante la negativa de las mujeres a hablar con ellos; César dice que sabe cuál es la causa, y el coro le pide que se la explique. Como ya habíamos visto en el número 1, la modalidad mayor incluye la sexta menor en su acorde; con ello, el cambio al homónimo menor es muy fácil de realizar, y sirve, evidentemente, al contexto argumental, pues se evita la utilización contundente del modo mayor. El ritmo es el de una marcha en la introducción, ya que la acción se refiere a soldados, retomándose para el coro el ritmo de mazurca que habíamos escuchado en el número anterior, produciéndose de nuevo la identificación de personajes con ideas musicales definidas. La melodía es llevada por flautas y clarinetes, mientras que los soldados no cantan, sino que sólo recitan sus penas. El cambio al menor sirve para el diálogo musical con César, utilizándose un compás binario, en el que los violines se asocian a flautas y clarinetes. El ritmo de marcha parodia la situación bélica en esta "guerra" contra las mujeres, en la que son ellas las que llevan, de momento, la ventaja. El otro elemento paródico son los saltos melódicos de cuarta, quinta y octava, imitando los sonos de los metales, vinculados desde siempre al ambiente militar. En el c. 68 se inicia el aria de César, sustituyéndose el

ritmo binario por otro ternario, en *andante mosso*, que recuerda un minuetto, en el momento en que se produce la entrada homofónica del coro. Predomina una melodía por grados conjuntos, ornamentada a base de floreos superiores en tresillos. Tras una semicadencia en la dominante en el c. 91, se repite el pasaje, que concluye con la fermata de César, a nuestro juicio también descontextualizada, en el c. 113. La última sección del número retorna al ritmo de marcha a partir del c. 115, con el nuevo diálogo entre coro y solista, recuperándose desde el c. 134 el ritmo ternario, de minuetto estilizado, que es mezclado con esquemas sincopados de polonesa. La tonalidad elegida es Sol Mayor, y la técnica en la disposición de los textos, la alternancia entre pequeños pasajes del barítono y el coro, repitiéndose dos veces el mismo pasaje, y concluyendo con la referencia al primer tiempo tras el cual viene un *piu mosso* conclusivo, sobre el esquema cadencial perfecto.

Al observar la estructura del número, vemos que la disposición de las voces obedece a evitar que el coro tenga que cantar demasiado, optándose, en general, por ubicar la melodía en los instrumentos agudos de la orquesta o por cantar homofónicamente. De ahí la diferencia respecto a la intervención del cantante profesional, que canta pasajes más parecidos a arias, dentro de sus limitaciones.

El número 4, dúo de César y Victorina, se inicia con un pequeño diálogo sobre la música, en el que ambos protagonistas se encuentran y dialogan, medio en clave, sobre la situación producida. El efecto humoresco está logrado al cantar ambos personajes las mismas frases refiriéndose cada uno al otro. El comienzo es casi parlato, acompañado, como es habitual en esta obra, por motivos melódicos en violín, flauta y clarinete. El mayor interés reside en el movimiento armónico, con pequeñas flexiones hacia los tonos de mediantes y dominante. En los pasajes en que ambos protagonistas intervienen más próximos entre sí, predomina el recitado en la voz de soprano, mientras que el barítono realiza una línea vocal más melódica. En el *poco meno mosso* hay un intento de hacer más melódicas las líneas vocales de ambos solistas, en relación con la acotación escénica *muy apasionado* que ilustra la intervención del barítono. Tras un calderón, en el c. 30, sobre el que toda la orquesta realiza una cadencia sobre la dominante, los solistas se unen para iniciar una sección en la que predomina el movimiento de terceras,

que es reforzado por clarinetes y fagotes, siendo contestado por el coro, al que apoyan las flautas y después los clarinetes. De nuevo se repiten las frases anteriores, guardando el *poco meno mosso* que se inicia en el c. 58 un estrecho paralelismo con el de los cc. 25-39. A partir del c. 68 se inicia una marcha en La bemol Mayor. En ella interviene primero D. César, y después Victorina. Se produce una aceleración temporal, indicada "con candorosa y ardiente pasión", que traduce la reconciliación que en ese momento se produce entre los protagonistas, recordando el fragmento de Mozart *La ci darem la mano*, del acto I de *Don Giovanni*. Hay un problema en el balance de las frases, en las que sobra, desde el punto de vista rítmico, un compás en las segundas semifrases, sin que encontremos ninguna razón literaria ni musical que lo justifique. A partir del c. 105 se vuelve al pseudo-recitado, ahora en Mi Mayor, tonalidad a la que se llegó a través de la enarmonización del la bemol anterior con sol sostenido, tercera del acorde de la nueva región. Si el proceso modulante anterior era la conversión de un grado en la tercera mayor del acorde de la tonalidad siguiente, en el c. 132 se vuelve a emplear el mismo proceso para pasar desde mi hasta Do Mayor, región en la que se repiten los esquemas rítmico, melódico y armónico de las frases anteriores. Ese do va a ser ahora considerado como VI que desciende a V, si bemol, para conducir a la sección final de este número, en Mi bemol Mayor, un *Allegro vivace* escrito en 2/4, en tempo rápido como de marcha, pero con lo que a nuestro juicio son graves errores rítmicos, pues las frases no están adecuadamente balanceadas, ya que predominan las estructuras de 11 compases. César repite dos veces su pasaje. Al entrar Victorina, en lugar de volver a cantar la melodía del barítono, construye otra de carácter más lírico, para que pueda ser cantada después simultáneamente a la de César. El número concluye con la entrada del coro, al que se suman los solistas, realizándose al final una pequeña coda de carácter cadencial.

El último número conservado de esta zarzuela es un cuarteto, en el que intervienen Victorina, César, Luisa -soprano- y Dieguito -tenor-. El compasillo inicial sugiere el esquema de marcha, en el que predomina la arpegiación de acordes, describiendo el entorno militar. El pasaje de Diego usa una ordenación rítmica de nuevo extraña, pese a que se respeta, en general, el balance entre los compases de cada frase. Se prefiere el diálogo entre los personajes, si bien es Diego quien lleva la voz cantante.

El cambio a menor y 3/8 (es un 3/8 lento, pues si no, no sería posible cantar las fusas), sirve para destacar el ambiente tenso producido por la guerra entre los sexos, que es puesto de relieve con las cimas melódicas del tenor. No obstante, se mantiene el diálogo entre los personajes. En el retorno al mayor, los cuatro personajes cantan a la vez, entrando de forma sucesiva, según el orden soprano-soprano-barítono-tenor. Violines y clarinetes refuerzan la línea de la soprano, pasando después el protagonismo melódico a los trombones. En el c. 59 se frena el ritmo, debido a la mayor ornamentación del pasaje de las dos sopranos, que cantan, a distancia de tercera, diseños melódicos descendentes en fusas, volviéndose en el c. 66 al 3/8 lento, con repeticiones continuas del material e incremento de la plantilla orquestal, lo que contrasta con los cc. 77 a 79, donde la repetición se realiza en pianísimo. Se retoma la marcha del comienzo del número, ahora en sol mayor, a modo de nuevo recitado en el que se intenta que haya una respuesta positiva por parte de las mujeres a los requerimientos de los varones. La última sección del número, que se inicia en el c. 107, está escrita en la tonalidad de la, primero en menor, y desde el c. 131, en mayor. Diego expone una frase que desciende desde dominante a tónica; la frase musical es repetida, ahora hasta el acorde de dominante, por Luisa, y después por ambos. Con el cambio a mayor, entran a la vez los cuatro solistas, cantando una melodía similar, ahora en terceras, que es repetida y completada con una nueva frase ya dentro del movimiento hacia la cadencia perfecta, finalizando el número en un tutti orquestal.

*Guerra a muerte* es una obra menor de Arrieta, poco elaborada, poliseccional, con evidentes dificultades en el tratamiento rítmico, poco brillante desde el punto de vista armónico, ya que apenas hay más que modulaciones hacia la mediantes y la dominante, y reelaboraciones de una sección a modo de dominante de la siguiente. El texto no permitía tampoco grandes lucimientos, pues su falta de interés era clara desde el momento en que el final era absolutamente previsible prácticamente desde el comienzo del primer número. Los tratamientos vocales de las partes solistas presentan varios anacronismos, el mayor de los cuales es, a nuestro juicio, la presencia de pasajes de un virtuosismo aparente que queda descontextualizado en el marco de la zarzuela. La obra debió tener

un cierto éxito en su momento, como lo prueba el hecho de que Arrieta la retocara, pero no pasó a la historia del género lírico español.

### 3. CATALOGO DE ESTRENOS (DEL 9-IX-1854 AL 22-VI-1855)

#### 1. *Cosas de Don Juan*

Zarzuela en 3 actos, original de Bretón el T. del Circo. ón de los Herreros. Puesta en música por Rafael Hernando.

Estrenada el 9 de septiembre de 1854 en el T. del Circo.

#### 2. *Los Diamantes de la Corona*

Zarzuela en 2 actos, arreglada para la escena española por Camprodón. Puesta en música por Barbieri.

Estrenada el 15 de septiembre de 1854 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

#### 3. *Catalina*

Zarzuela en 3 actos, original de Olona.

Puesta en música por Gaztambide.

Estrenada el 23 de octubre de 1854 en el T. del Circo.

#### 4. *Cecilia*

Zarzuela en 3 actos, original de Antonio Arnao.

Puesta en música por José Incenga.

Estrenada el 17 de octubre de 1854 en el T. del Circo.

#### 5. *La cola del diablo*

Zarzuela cómica en 2 actos, arreglada del francés por Olona.

Puesta en música por Oudrid y Allú.

Estrenada el 24 de diciembre de 1854 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

#### 6. *Pablito* (Segunda parte de *Buenas Noches, Señor Don Simón*)

Zarzuela en 1 acto, original de Olona.

Puesta en música por Oudrid.

Estrenada el 24 de diciembre de 1854 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**7. *Haydée o el secreto***

Zarzuela, arreglada para la escena española por Adelardo López de Ayala. Puesta en música por José Manzochi.

Estrenada el 13 de enero de 1855 en el T. del Circo.

**8. *Las bodas de Juanita***

Zarzuela en un acto, arreglada del francés por Olona.

Puesta en música por Martín Sánchez Allú.

Estrenada el 10 de febrero de 1855 en el T. del Circo.

**9. *Mis dos mujeres***

Zarzuela en 3 actos, arreglada por Olona.

Puesta en música por Barbieri.

Estrenada el 26 de marzo de 1855 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**10. *Amor y misterio***

Zarzuela, arreglada para la escena española por Olona.

Puesta en música por Oudrid.

Estrenada el 1 de mayo de 1855 en el T. del Circo.

**11. *La vergonzosa en Palacio.***

Zarzuela en 1 acto, original de Luis de Eguilaz.

Puesta en música por Manuel Fernández Caballero.

Estrenada el 9 de mayo de 1855 en el T. del Circo.

**12. *Una aventura en Marruecos***

Zarzuela en 1 acto, original de Juan Belza.

Puesta en música por Florencio Lahoz.

Estrenada el 21 de mayo de 1855 en el T. del Circo.

**13. *Pedro y Catalina***

Zarzuela en un acto, original de J. M<sup>a</sup> de Andueza.

Puesta en música por Martín Sánchez Allú.  
Estrenada el 16 de junio de 1855 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**14. *Guerra a muerte***

Zarzuela en 1 acto, original de Ayala.  
Puesta en música por Arrieta.  
Estrenada el 22 de junio de 1855 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE



## Capítulo 13

# EL AÑO 1855-56

### 1. LA NUEVA COMPAÑIA

En la nueva temporada, los empresarios decidieron aprovechar el éxito de la compañía que había actuado el año anterior, por lo que apenas hubo cambios, a excepción de algunas de las voces femeninas. Barbieri incluye la siguiente lista del presupuesto de la compañía del Circo para el año 1855-56:

1ª Dama tiple:

Doña Amalia Ramírez: 233 reales de vellón diarios

1ª Dama tiple:

Doña Adelaida Latorre<sup>1</sup>: 166 reales de vellón diarios

1ª Dama tiple:

Doña Carolina di Franco: 134 reales de vellón diarios

2ª Dama tiple:

Adela Zapatero<sup>2</sup>: 40 reales de vellón diarios

2ª Dama tiple:

Dolores Fernández: 18 reales de vellón diarios

Partiquina:

Dolores Castro: 18 reales de vellón diarios

---

<sup>1</sup> Adelaida Latorre regresó a la compañía sustituyendo a Clarice Di Franco que no tenía el nivel suficiente para aparecer al lado de la Ramírez, y además sufría muchas enfermedades.

<sup>2</sup> Tenía voz de contralto, que era la que necesitaban, ya que las características no les eran de mucha utilidad en papeles graves (María Soriano era tiple, y María Bardán ya casi no cantaba).

Agustina Marco: 18 reales de vellón diarios  
Carolina Blanco: 18 reales de vellón diarios  
Pilar Lázaro: 18 reales de vellón diarios

1º Actor:

Francisco Salas: 333 reales de vellón diarios

Gracioso y Tenor cómico:

Vicente Caltañazor: 200 reales de vellón diarios

Tenor:

José Font: 217 reales de vellón diarios

Tenor:

Manuel Sanz: 200 reales de vellón diarios

Bajo:

Joaquín Becerra: 130 reales de vellón diarios

Bajo:

Francisco Calvet: 80 reales de vellón diarios

Barítono:

Ramón Cubero: 80 reales de vellón diarios

2º Tenor:

Carlos Mª Marrón: 26 reales de vellón diarios

2º Bajo:

Manuel Franco: 26 reales de vellón diarios

De por medio:

Vicente Pombo  
Felipe Díaz  
José Rodríguez  
Manuel Moya  
Manuel Fernández

Carlos Pellizari  
Eduardo Unanue

Director de la Empresa:

Joaquín Gaztambide: 120 reales de vellón diarios

Director de escena:

Luis Olona: 60 reales de vellón diarios

Cabo de Coros:

Félix Ruiz: 19 reales de vellón diarios

Director de Orquesta:

Cristóbal Oudrid: 50 reales de vellón diarios

Maestro de Coros:

Joaquín Espín y Guillén: 30 reales de vellón diarios

Apuntador de verso:

Juan Bueno: 20 reales de vellón diarios

Apuntador de música:

Francisco Bueno y José Subiela: 20 reales diarios cada uno

Coros de ambos sexos: 410 reales

Profesores de la orquesta: 554 reales

Pintor y director de la maquinaria:

Luis Muriel: 275 reales

Agente de la empresa:

Luis Olona (padre): 35 reales

Contador:

Antonio Lamadrid: 30 reales

Escribiente de la dirección:

Manuel Aguader: 24 reales

Autor:

Cecilio Lezaún: 22 reales

Cajero:

Carlos Lamadrid: 14 reales

Mueblista:

Julio Bolumburo: 34 reales

Sastre y alquilador de traies escénicos:

Vicente Zaldívar: 110 reales

Primer avisador:

Pedro Ignacio Reguera: 16 reales

Alquiler del teatro a Segundo Colmenares: 920 reales

Suma Total: 7120 reales diarios

El alquiler del teatro era muy alto, y además los actores y actrices habían conseguido que se les fijara un sueldo fijo, con independencia de la marcha de la empresa, tal y como se había decidido en el momento de su creación.

## **2. DESARROLLO DE LA TEMPORADA TEATRAL**

El 7 de septiembre de 1855 se vuelve a abrir el Circo con la reposición de *Guerra a muerte* y la primera representación de *La Dama del Rey*, que no gustó. Barbieri no aporta ningún dato sobre esta función, porque al comienzo de esta temporada se hallaba en París. El libro<sup>3</sup> de esta zarzuela

---

<sup>3</sup> El libro está basado en una leyenda atribuida al Rey Católico D. Fernando; pero el enredo es de invención del poeta y no exento de interés. A la niña que tuvo el Rey en sus

en un acto era de Francisco Navarro Villoslada y la música de Emilio Arrieta. La obra contaba con nueve números musicales:

- 1º. Coro de vendedoras, mancebos y ancianos, que acaba con el coro general.
- 2º. Canción de Lucinda
- 3º. Romanza de D. Martín
- 4º. Dúo de don Martín y la Condesa
- 5º. Coro doble de emisarios
- 6º. Dúo de Lucinda y Martín
- 7º. Coro con Lucinda y Martín
- 8º. Escena de la inculpación de la Condesa
- 9º. Zortzico en coro.

y el reparto fue el siguiente:

*Lucinda:* Carolina Di Franco

*La Condesa de Larrea:* Adelaida Fernández

*Una dueña:* Dolores Fernández

*Don Martín de Munguía:* Manuel Sanz

*Paneracio:* Joaquín Becerra

*Andrés:* Vicente Caltañazor

*Fiel Regidor:* Felipe Díaz

---

amores con una Dama de Vizcaya, que murió a poco de dar a luz, recogió una hermosa aldeana llamada Lucinda. La Reina Isabel, pasados seis años, quiere recoger la hija su marido y casar a la madre, cuya muerte ignora. Llegan los emisarios y hallan fácilmente a la niña; pero no consiguen averiguar quién era la madre. La Condesa de Larrea, a quien la Reina había encargado descubrirlo, cree que es la joven aldeana que tenía a la niña y así lo dice en público. Pero ésta, que además de la calumnia sentía perder los amores del galán Don Martín, a quien ama también la Condesa, protesta contra la imputación, y al saber que la señora que la acusa es la Condesa de Larrea, dícele que ella misma es la madre de la niña; pues Larrea era la que en sus brazos dio a luz a la hija del Rey. Entonces se aclara todo, ya que la Condesa era hermana gemela de otra joven, llamada Doña Juana de Larrea, apellido que conocía la aldeana Lucinda, por habérselo así declarado la referida madre. La Condesa, arrepentida de su impostura, reconcilia a Lucinda con su amante y hace que la Reina, que a última hora llega a hacerse cargo de la niña, los case.

Arrieta escribió estos nueve números, aunque uno se suprimió en la representación, y la puesta en escena fue bastante desigual, siendo un verdadero desastre la presentación de la Zapatero<sup>4</sup>.

El 11 de septiembre se repone la obra *Los diamantes de la corona* para presentar de nuevo a Adelaida Latorre<sup>5</sup>, ya conocida por el respetable del Circo, y el 21 de ese mismo mes se estrenó una de las obras que más vida han tenido entre todo el repertorio lírico del siglo XIX: *Marina*. El estreno iba precedido de una piececilla declamada de poca monta, titulada *Una noche a la intemperie*, representada por Carolina Di Franco, Caltañazor y Rodríguez. Sobre el estreno de *Marina* afirma Barbieri en sus papeles manuscritos: "Sobre su éxito hubo diversos juicios. El mío es que hizo poco efecto el libro, pero que la música gustó mucho. Esta obra, que en Madrid dio pocos resultado, ha sido y está siendo en provincias una de las que más agradan. Su música es muy buena y tiene trozos magníficos como el Terceto. Arrieta estuvo feliz".

El estreno es, sin duda, uno de los hechos trascendentales de la música dramática española. La partitura entusiasmó al auditorio, que pasó por alto la endeblez del libreto; pero nadie pudo imaginar aquella noche que la obra tuviese larga y próspera vida. La protagonista de *Marina* fue la tiple Amalia Ramírez y el reparto se completó en esta forma:

*Jorge:* José Font

*Roque:* Francisco Salas

*Pascual:* Ramón Cubero

*Alberto:* Manuel Franco

*Teresa:* Lola Fernández

---

<sup>4</sup> Ella misma lo comprendió, y a partir de este estreno se dedica solamente al teatro declamado.

<sup>5</sup> Ya no había problemas de celos entre ésta y la Ramírez, (obsérvese la diferencia de sueldo entre ambas cantantes: la Ramírez 233 reales, y la Latorre 166 reales). Un cronista contemporáneo escribió: "Viste con la misma elegancia, y siempre con la mayor propiedad."

Cotarelo afirma que el libreto no ofrece interés durante dos actos (tres en la ópera) ya que desde el principio, desde que *Marina* dice la primera palabra, el espectador sabe a qué atenerse en cuanto al desenlace, y que lo único que sucede es que éste se hace esperar dos actos sin que la posición de los personajes principales cambie lo más mínimo. Sin embargo, este tipo de convenciones son propias del teatro, y dentro de la historia hay escenas tiernas y delicadas, episodios bien representados, versos y pensamientos bellos; una parte cómica nueva y original, en últimos términos, un buen pretexto dramático. Es interesante recordar lo que se publicó en *La Epoca* de septiembre:

"La zarzuela no es buena ni es mala, ni menos puede decirse que es mediana, ni mucho menos que es superior... Peca de larga y peca de corta; es ancha y estrecha; gorda y delgada; alegre y melancólica; modesta y altiva; suave y áspera; hay dentro del libro casi todas las cosas necesarias para que el libreto pudiera ser bueno; pero al autor se le perdieron las dosis de la receta y la mixtura salió mal confeccionada. En la música no falta nada, y más bien sobra alguna cosa, razón por la cual no llega el oído a tragarse todo lo que le ponen en la mesa. En la obra hay buenos concertantes y la instrumentación es demasiado rica. La aplaudieron e hicieron repetir algunas piezas y el público la recibió con alguna frialdad."<sup>6</sup>

Su ejecución fue inmejorable, destacando Salas y Amalia Ramírez, que cantó su parte con inspiración y sin fatiga aparente. Font estableció cómo debe ser cantado el papel de *Jorge* en esta zarzuela, papel que Arrieta había escrito pensando precisamente en sus facultades vocales. Cubero estuvo como siempre acertado en su papel. *Marina*<sup>7</sup> continuó

---

<sup>6</sup> *La Epoca*, 22 de septiembre de 1855.

<sup>7</sup> La transformación de *Marina* se debe al interés del tenor Tamberlick por cantar la obra en el Teatro Real, denominado entonces T. Nacional de la ópera, debido al triunfo de la República. Arrieta, interesado en que su obra subiese al escenario del T. Nacional, habla con Ramos Carrión para refundir la zarzuela de Camprodón, elaborando los recitados y añadiendo nuevas piezas. La zarzuela, que tenía dos actos, se convirtió en una ópera de tres, y Arrieta escribió además de las escenas y recitados, dos dúos, uno para tiple y bajo

representándose sin interrupción hasta el 30 de septiembre inclusive, es decir, diez días, y durante el resto del año no volvió a representarse ni una sola vez más. Es curioso mencionar que aunque años más tarde el público convirtió esta zarzuela en la más popular, la más aplaudida y más representada del teatro español, durante su estreno escuchó la obra con absoluta indiferencia e injustificada frialdad. A pesar de ello, Gaztambide escribió a Ayala diciendo: "La nueva zarzuela de Emilio, *Marina*, es notabilísima; es una verdadera ópera española al alcance del vulgo; gustará mucho, estoy seguro". La profecía falló en Madrid; pero en provincias gustó muchísimo y el éxito fue clamoroso.

Todos los números de música son buenos; algunos como las seguidillas muy originales y otros como el brindis, el cuarteto del primer acto y el primer terceto del segundo, insuperables. La forma dramática de la obra es la siguiente:

## ACTO I

- 1º. Introducción. Coro de pescadores y Barcarola, cantada por la señorita Ramírez.
- 2º. Romanza (*Pensar en él*) por la señorita Ramírez
- 3º. Coro (*Entre la bruma y espesa neblina*) y aria (*Al ver...*) del señor Font
- 4º. Cuarteto del señor Font, señorita Ramírez, Cubero y Salas (*Alma mía que has soñado*)

---

y otro para tenor y barítono; preludio, coro de tiple y barítono para el acto segundo que resultó nuevo, y un dúo para tiple y tenor, y un rondó final con el que terminó la ópera. El acto segundo de la zarzuela permaneció íntegro en la nueva versión. La refundición tuvo lugar 16 años después de que Arrieta escribiese la obra, ya que la zarzuela se estrenó en 1855 y la ópera en 1871, por lo que el arte de Arrieta ya no era el mismo, había madurado considerablemente.

La nueva ópera *Marina*, se estrenó en el T. Real el jueves 16 de Marzo de 1871, en una función a beneficio de Enrique Tamberlick. El éxito, en el que Ortolani, Tamberlick, Aldighieri y Gassier tuvieron parte importante, fue impresionante. Tamberlick y Aldighieri hicieron los papeles de Jorge y Roque. Se tuvieron que repetir varias piezas y Arrieta, acompañado de sus intérpretes, alcanzó una de las ovaciones más grandes de su carrera, llegándose a representar la obra siete veces.



5º. Coro y concertante final del primer acto (*Cumplido parabién*)

## ACTO II

6º. Preludio del II Acto y Brindis del señor Font (*Adónde vas huyendo*)

7º. Terceto por la señorita Ramírez, y los señores Font y Salas (*No sabes tú que yo tenía*)

8º. Serenata. Cubero y coro (*Niña de los ojos negros*)

9º. Seguidillas por el señor Salas (*La luz abrasadora*)

10º. Terceto por la señorita Ramírez, Font y Cubero (*En vano Teresa*)

11º. Tango por Salas y coro (*Dichoso aquel que tiene*)

Respecto a *Marina*, hemos decidido no añadir más comentarios sobre esta zarzuela, tan conocida por encontrarse todavía entre el repertorio habitual de nuestros teatros; además, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales está preparando una edición crítica de la obra a nuestro cargo, que contará con un amplio estudio analítico, como ya es habitual en estas ediciones.

El *Estebanillo*, zarzuela en 3 actos, con libro<sup>8</sup> de Ventura de la Vega y música de Gaztambide, se estrena en el Circo el 5 de octubre. El libro de la obra está extraído de una comedia arreglada ya para la escena española por Ventura de la Vega con el título de *Fortuna te dé Dios, hijo*; Tirso de Molina tiene una comedia con el mismo título y argumento semejante. La primera representación tuvo un éxito estrepitoso que hacía presagiar grandes productos, pero el público fue enfriándose de día en día, en lugar de sostenerse y la obra dio unos resultados muy pobres, según lo que en vista de la primera noche se esperaba. La forma dramática es la siguiente:

---

<sup>8</sup> El libreto, aunque de origen francés, está arreglado por Vega. Un joven, Estebanillo, sobrino del médico del Rey Felipe V, apenas llegado a buscar fortuna, tiene la de amparar a la Reina que en un baile del Buen Retiro, al que asistía sin saberlo su marido, se había desmayado al verse perseguida por una máscara, que es el Rey en persona. Muchos ingeniosos percances ponen al Rey y a la Reina en el caso de pedir silencio y secreto a Estebanillo sobre lo que había visto y oído, lo cual le vale casarse con una joven aristócrata, camarista de la Reina.

## ACTO I

- 1º. Coro de máscaras y Estebanillo
- 2º. Aria del Rey y coro
- 3º. Cuarteto entre el Rey, la Reina, el Doctor y Leonor
- 4º. Escena final y coro

## ACTO II

- 5º. Diálogo musical entre la Reina y Estebanillo
- 6º. Canto del Rey. La Ronda y Estebanillo
- 7º. Dúo entre el Rey y la Reina
- 8º. Terceto entre el Rey, la Reina y Estebanillo
- 9º. Final, Estebanillo, la Ronda y un Alcalde.

## Acto III

- 10º. Romanza de la Reina
- 11º. Dúo entre la Reina y el Rey
- 12º. Escena de los cuatro, menos Estebanillo
- 13º. Seguidilla final de Estebanillo

y el reparto de la obra fue:

*El Rey D. Felipe V:* Sanz

*La Reina:* Señorita Latorre

*El Doctor Peralta:* Calvet

*Estebanillo:* Caltañazor

*Doña Leonor:* Zapatero

*Vizconde de Lansac:* Marrón

Esta obra se puso en cartel 8 días seguidos y luego se repuso otras diez veces antes de terminarse la temporada.

El 25 de octubre se estrenó un entremés arreglado para la escena española por Olona que había puesto en música Barbieri con el título de

*Los dos ciegos*. La obra se aplaudió los dos primeros días y se rechazó después, porque en el mes de octubre se había empezado a publicar un periódico, *El apuntador*, que según dice la *Gaceta Musical* "parece querer hacer guerra al Circo" guerra que cesó tras los primeros números. Tras este estreno, se repone *El Grumete*, y llegamos el 14 de noviembre a otro de los importantes estrenos de la temporada: *Los comuneros*, una obra en la que todos confiaban, según Barbieri, pero que no produjo los resultados apetecidos, tal vez porque siendo una obra escrita con tendencias políticas, había ya pasado la situación en que pudiera haber sido oportuna al cesar el fragor revolucionario. El libro<sup>9</sup> era de Ayala, que le había dado un carácter bastante revolucionario<sup>10</sup> y había sido puesto en música por Gaztambide. la forma dramática de la obra era la siguiente:

## ACTO I

- 1º. Coro de bandidos y monjas
- 2º. Canción cantada por Caltañazor
- 3º. Coro de bandoleros
- 4º. Escena entre Calvet, Font y coro
- 5º. Escena final entre la Ramírez, Cubero, Becerra y coro

## ACTO II

---

<sup>9</sup> La acción pasa en Segovia, en tiempo de las comunidades de Castilla en el siglo XVI; pero el conflicto es puramente particular entre dos caballeros que se disputan la mano de una dama: uno, el amado, modelo de hidalguía y comunero; el otro, realista, traidor y asesino. El desenlace es el que es flojo y sin interés. El corregidor de Segovia, tutor de Doña Elena, que debía la vida a Don Fernando de Lara, el galán caballero, después de vencidos los comuneros en todas partes, evita el cadalso del joven dándole un narcótico y declarando que se había envenenado en la cárcel. Al mismo tiempo, prepara y realiza la fuga de ambos amantes después de unidos en matrimonio. El traidor le hace enmudecer mostrándole un papel escrito por él mismo, en que se probaba la tentativa de asesinato de su rival Don Fernando por medio de unos forajidos.

<sup>10</sup> El I Acto transcurre entre bandoleros; en el II hay tumulto popular y en el III cantos de triunfos de los realistas.

- 6º. Jota coreada de la introducción del acto II
- 7º. Romanza cantada por la Señorita Ramírez
- 8º. Señorita Ramírez y Caltañazor
- 9º. Dúo de la Señorita Ramírez y Caltañazor
- 10º. Final del acto, Becerra Ramírez, Font, Salas y coro

### ACTO III

- 11º. Coro de soldados
- 12º. Dúo de los señores Font y Becerra
- 13º. Coro de soldados
- 14º. Terceto por la Ramírez, Font y Becerra
- 15º. Final (todos y coro)

y el reparto de la misma:

*Doña Elena:* Amalia Ramírez  
*Ginés:* Francisco Salas  
*Espolín:* Vicente Caltañazor  
*Don Fernando:* José Font  
*Capitán:* Francisco Calvet  
*Don Gonzalo:* Joaquín Becerra  
*Don Juan:* Ramón Cubero  
*Ganzúa:* Marrón  
*Ganchoso:* Franco  
*Santo:* Díaz  
*Calabaza:* Unanue

La música de Gaztambide es, según Cotarelc, magnífica, aunque fue calificada de ruidosa por algunos críticos pero, otro cronista dice que "mal pudiera acompañar la orquesta poniendo sordinas a los violines y haciendo enmudecer a los instrumentos de viento cuando empieza la zarzuela con riñas y peleas entre bandidos que, a más de las intestinas contiendas, tienen que habérselas con la justicia y defender sus vidas a mosquetazos. Campanas que tocan a arrebató, salvas de artillería, fogonazos por aquí, descargas acullá, gran tumulto en la plaza de Segovia,

y todo un pueblo armado que con gritos y algazara y pisoteando el principio de autoridad queda dueño del campo."

Destaca la instrumentación que está más cuidada que en el resto de las obras de su autor, y los coros, cuya energía e inspiración producen gran efecto. La presentación en escena de la obra, fue buena, pintando Muriel tres decorados diferentes. La obra se mantuvo en cartel durante catorce días, y luego sufrió algunas reposiciones. Ayala sacó gran provecho de ella, ya que le compraron la propiedad de la obra en 28.000 reales, cantidad que no había pagado hasta entonces ningún editor y que le pagó Regoyos.

El 1 de diciembre se estrenaron dos piezas en un acto: la primera titulada *Alumbra a este caballero*, arreglada por Olona del Vaudeville titulado *Le piano de Berthe*, al que puso música Oudrid, y que no tuvo demasiado éxito. La segunda zarzuela destacó más; se trata de *El Vizconde*, obra que gustó mucho y dio buenas entradas. El libro<sup>11</sup> era de Francisco Camprodón y la música, alegre y adaptada al asunto de la obra, pertenecía a Barbieri. La representación de la obra fue estupenda: la Ramírez cantó con desenvoltura su parte, y Caltañazor, como siempre, hizo reír al público.

El reparto de la obra era el siguiente:

*El Vizconde de Vivar*: Señorita Ramírez  
*Don Alfonso de Vivar*: Becerra  
*Don Rodrigo de Vivar*: Caltañazor

---

<sup>11</sup> La acción en los comienzos del reinado de Felipe V. Don Alfonso de Vivar, tiene un hijo y una hija. El primero, aunque descendiente del Cid, es muy cobardón, cosa que el padre no puede creer. En cambio, tiene también un sobrino que se educa en un colegio para clérigo y que además de amar a su prima sabe tomar la espada cuando es menester y la toma, en efecto, en lugar de su primo contra un caballero que le quitó del pecho una flor que al cobarde había dado su hermana y que el valeroso Vizconde, impulsado además por los celos, vuela a buscar y se la quita con la espada al referido caballero que resulta ser no menos que el Rey, el cual quería probar el valor del hijo de D. Alfonso.

Aunque no le vence el muchacho y hasta sale herido en una mano, el Rey reconoce su valor y en el acto le nombra capitán y así se lo notifica al tío del joven.

## *Doña Elena de Vivar: Di Franco*

y la forma dramática:

- 1º. Preludio y dúo cantado por Becerra y Caltañazor
- 2º. Escena y canción de la Ramírez
- 3º. Dúo y terceto de la Ramírez, Di Franco, y Becerra
- 4º. Dúo de la Ramírez y Caltañazor
- 5º. Final de la Ramírez, Caltañazor y Di Franco.

Hasta el 22 de diciembre siguió *El Vizconde* en escena, compartiendo las funciones con *Guerra a muerte*. En ese fecha se estrena la zarzuela más larga que haya conocido el Circo hasta entonces: *El sargento Federico*. El libro<sup>12</sup> es un adaptación de Olona del vaudeville en 5 actos *Le Sergent Frederic*, de MM. Vandembourck y Dumanoir<sup>13</sup>, que había cosechado un importante éxito en París el año anterior, y ha sido puesto en música por Barbieri y Gaztambide. La forma dramática de la obra es la siguiente:

### ACTO I

- 1º. Introducción (Barbieri)
- 2º. Escena y canción cantada por la señorita Latorre y Caltañazor (Barbieri)
- 3º. Escena y coplas cantadas por Di Franco y coro (Barbieri)
- 4º. Romanza cantada por Sanz
- 5º. Canción cantada por Di Franco
- 6º. Escena y coro

---

<sup>12</sup> El argumento del libro se refiere a un supuesto episodio de la vida de Federico el Grande de Prusia.

<sup>13</sup> "Dumanoir, Philippe-Françoise Pinel; (b. Guadeloupe (Lesser Antilles) 31 July 1806; d. Pau 13 November 1865). Came to Paris in 1816 to the Collège Bourbon. Studied law and at the same time collaborated in writing vaudevilles. From 1836 to 1839 was director of the Variétés. Wrote almost 200 stages works of all genres in collaboration, among them the play *Don César de Bazán*" *Second Empire of opera. The Théâtre Lyrique Paris, 1851-1870*. London, Calder Publishers, 1981.

7º. Final y barcarola por Di Franco

## ACTO II

8º. Preludio y coro de guardabosques

9º. Terceto por las señoritas Latorre y Di Franco y el señor Sanz (Barbieri)

10º. Final del Acto II

## ACTO III

11º. Introducción y marcha (Barbieri)

12º. Dúo de las señoritas Latorre y Di Franco

13º. Final del Acto III

## ACTO IV

14º. Preludio (Barbieri)

15º. Canción de los granaderos, por la señorita Di Franco

16º. Canción de la molinera, por la señorita Latorre

17º. Final de la zarzuela (Barbieri)

y el reparto fue:

*Rey Federico Guillermo:* Francisco Calvet

*Príncipe Federico:* Carolina Di Franco

*Princesa María:* Adelaida Latorre

*Conde Gustavo:* Manuel Sanz

*Barón de Kopenikeu:* Vicente Caltañazor

*Juan, molinero:* Joaquín Becerra

*Teresa:* Dolores Fernández

*Fritz:* Manuel Franco

*Un General:* Díaz

*Pedro:* José Rodríguez

*Un carcelero:* Manuel Moya

Muriel pintó para la obra tres nuevas decoraciones, y la representación fue buena.

A pesar de que no hayamos hecho mención alguna a los teatros de provincias, comentaremos a modo de ejemplo de la rapidez con la que llegan las obras estrenadas en Madrid a provincias. En el número correspondiente al 15 de noviembre de la *Revista Musical de Sevilla*, aparece la crónica del estreno de la capital hispalense de *El Sargento Federico*, con las siguientes palabras: "La representación de la zarzuela a que nos referimos, ha sido un verdadero acontecimiento para nuestro teatro, pus le ha prestado un rayo de animación y de vida. En nuestro concepto *El Sargento Federico* es una de las zarzuelas más entretenidas puesto que su música es bastante animada, aunque, como la de casi todas las demás, falta de inspiración y de novedad. Pero lo que constituye realmente su interés, es el papel del protagonista, que la Srta. Murillo desempeña, mucho mejor de lo que pudiéramos haber esperado; no porque esta joven artista carezca de talento y de condiciones sino por la enorme dificultad que ofrece el disparatado papel [...]", firmada por R. Wardenburg<sup>14</sup>.

El 20 de febrero de 1856 y a beneficio de Amalia Ramírez, se estrena en el Circo *El Conde de Castralla*. El Libro<sup>15</sup> era de López de Ayala y la

---

<sup>14</sup> *Revista Musical Española*. N° 2, 15-XI-1856, p. 3.

<sup>15</sup> La acción pasa en Valencia y Játiva, durante las germanías. En la estructura general es semejante a *Los Comuneros*, cuya segunda parte viene a ser; pero el argumento esencial es distinto. La obra está escrita con cierta sequedad, que a veces parece dificultad en hacer los versos, y está llena de enmascaradas alusiones, ya que va contra la revolución de Julio.

Cantiplora es Espartero; pero un Espartero ridículo y dispuesto a ser engañado por otros más listos que él. Hasta algunos aforismos y frases eran las que al General no se le caían de la boca. En cierta ocasión dice:

"¡Qué contento queda un hombre  
cuando hace el bien del país!"



música de Oudrid. La intención de Ayala era la de ridiculizar al General Espartero y a sus ayacuchos, ya que Ayala era *polaco*, así que la obra se prohibió desde la tercera de sus representaciones. La música tenía fragmentos interesantes como la introducción, un coro de muchachos, y una jota en el segundo acto que eran interesantes y fáciles de oír. El reparto fue el siguiente:

*Jacinta*: Adelaida Latorre  
*Marcela*: Amalia Ramírez  
*El Conde de Castralla*: Francisco Salas  
*Cantimplora*: Vicente Caltañazor  
*Gil Vicente*: José Font  
*Alonso*: Francisco Calvet  
*Estratón*: Joaquín Becerra  
*Un ciego*: Ramón Cubero  
*Un embozado*: Manuel Franco  
*Un cojo*: Vicente Pombo  
*Un jorobado*: N. Pellizari  
*Plebeyo 1º*: Manuel Fernández  
*Plebeyo 2º*: N. Unanue  
*Muchacho 1º*: Agustina Marco  
*Muchacho 2º*: Carolina Blanco  
*Moza*: Pilar Lázaro  
*Mozo*: Manuel Moya

En los tres días que la obra se interpretó, obtuvo la Ramírez su mayor éxito, ya que decidió cantar para terminar la canción andaluza de *La aventura de un cantante*, y el público llenó el escenario de flores.

El 11 de marzo se hizo para el beneficio de Oudrid *Estebanillo* y *El Vizconde*, y el 23 se estrenó otra zarzuela nueva: *Mentir al tiempo* que tuvo corta vida. El libro de la obra era de Angel María Dacarrete, principiante en estas lides, que hizo un libreto flojo y la música descubría

---

Al final, el partido realista, a instancia de Marcela, compasiva, le perdona la vida, pero le vuelven al hospital y él pregunta: "¿Voy por loco?", y le contestan: "No; por tonto."

un Fernández Caballero con buenas disposiciones, y autor de una música muy linda que se había malogrado con tal libreto. El reparto de la obra fue el siguiente:

*Doña Aurora:* Señorita Di Franco

*Doña Diana:* Señorita Castro

*Don Fernando:* Font

*Don Lope:* Calvet

*Don Gil:* Caltañazor

*Don Diego:* Cubero

El mismo día, el 23 de marzo de 1856, se estrenó en el Circo *El Amor y al almuerzo* que, según Barbieri, gustó mucho y dio muy buenos resultados. Era uno de los arreglos de Olona, esta vez sobre un vaudeville francés titulado *L'omelette fantastique* <sup>16</sup> que fue puesto en música por Gaztambide. Los seis números de música que escribió Don Joaquín, son muy españoles:

1º. Preludio

2º. Seguidillas, cantadas por la señorita Di Franco

3º. Dúo de la Señorita Di Franco y Caltañazor

4º. Coplas de Caltañazor

5º. Dúo cantado por la señorita Di Franco y Calvet

6º. Final, por todos

y el reparto fue el siguiente:

*Don Calixto:* Vicente Caltañazor

*Don Severo:* Francisco Calvet

*Rosa:* Carolina Di Franco

*Matilde:* Dolores Fernández

El público disfrutó con la farsa y reclamó a los autores al escenario.

---

<sup>16</sup> La obra no tiene asunto: se reduce a las dificultades que experimenta un charlatán para comer una tortilla, quedándose al final si ella.

En 4 de abril y como beneficio de Salas, se estrenó *Entre dos aguas*. El libro<sup>17</sup> es de Antonio Hurtado<sup>18</sup>, y la obra fue escuchada por el público con atención y aplaudidas algunas piezas de su música pero no gustó. Según Barbieri, "tuvo corta vida, debido a su argumento que fue tachado de inverosímil y algún tanto inmoral con respecto a un cierto marido que es el personaje principal."<sup>19</sup> La forma dramática es la siguiente:

## ACTO I

1º. Preludio, Coro, Vizconde, etc.

2º. Romanza de Lucinda

3º. Dúo de Lucinda y Carvajal

4º. Terceto de Aurora, Lucinda y Barón

---

<sup>17</sup> Las dos aguas entre las que fluctúa el Vizconde de Molina, personaje principal de la zarzuela de Hurtado, son el deseo de hacer las paces con su mujer, de la cual había andado algo apartado varios años, perdido en otros galanteos, y el temor a lo ridículo, si entre la sociedad que le rodea, la más elevada, le van haciendo el marido burgués y cursi. En una quinta suya en que se hospedan varios amigos, un viejo barón calavera y burlador de toda virtud, y dos galanes, un marqués y un conde que quieren seducir a la mujer del Vizconde, son los que aconsejan o mantienen a éste su tan difícil y peligrosa actitud. Al final, ayudado por un coronel que desea casarse con una enfiada de Molina, éste rompe por todo y se rinde a su mujer que le recibe como buena esposa. Este asunto, afrancesado por todos lados, fue tachado de inmoral por parte del público y le perjudicó para el éxito. Para mayor anacronismo, la época es de Felipe V.

<sup>18</sup> Hurtado nace en Cáceres el 11 de abril de 1825. Cursó estudios de Derecho, que luego no ejerció, ya que se dedicó a la política y a las letras. De la primera sacó su modo de vida, pues fue Gobernador Civil de varias provincias. A los 21 años publicó su primer novela, titulada *Cosas del mundo*, un poco extravagante en la forma y clase de hechos que refiere, pero que revelaba cualidades de observador. En la misma época estrenó su primera obra teatral, titulada *Mateo el veterano*, que irá seguida de otras muchas. Fue gran amigo y colaborador de Gaspar Núñez de Arce. Cultivó también la poesía legendaria con inspiración algo desordenada, pero sugestiva. Desgracias de familia perturbaron sus facultades mentales y dedicó mucho tiempo a las prácticas espiritistas y hasta compuso un drama con estas ideas, titulado *El Vals de Venzano*. Murió en 1888 completamente loco.

<sup>19</sup> Barbieri, Mss. 14.077, Legado, Biblioteca Nacional

5º. Quinteto de final del acto

## ACTO II

6º. Coro

7º. Terceto de la risa: Lucinda, Vizconde y Carvajal

8º. Dúo de tiple y tenor

9º. Canción de la Ramírez

10º. Aria del Vizconde

11º. Coro y cuarteto final del acto

## ACTO III

12º. Coro dentro, con banda militar

13º. Duetino de las tiples

14º. Coro de las cartas

15º. Coro final

Barbieri escribió las piezas siguientes:

1ª- El Preludio e Introducción (1º)

2ª- El Final del I Acto (5º)

3ª- El Terceto del II Acto (7º)

4ª- El Dúo de Aurora y Carvajal del II Acto (8º)

5ª- El Aria del Vizconde del II Acto (10º)

6ª- El gran Vals con coros, orquesta y banda(12º)

7ª- El Final de la Zarzuela(15º)

por tanto, las demás corresponden a Gaztambide. El reparto primitivo de la obra fue:

*Aurora:* Señorita Ramírez

*Lucinda:* Señorita Latorre

*El Vizconde de Molina:* Salas

*Don Juan de Carvajal:* Sanz

*Barón de la Enjarada:* Caltañazor

*El Marqués del Viso:* Becerra

*El Conde de Casanova: Marrón*  
*Floro: Cubero*

En la obra, la música es de una calidad muy superior a la del libreto. La zarzuela tuvo un importante éxito, y se mantuvo en cartel diez días sin interrupción, sobresaliendo en la interpretación Latorre y Salas.

El 30 de abril se canta en beneficio de Cubero *El sueño de una noche de verano*, presentándose por primera vez en Madrid la cantatriz Josefa Mora<sup>20</sup> con un excelente éxito. El crítico de la Gaceta Musical afirma lo siguiente de la Mora:

"Muy afinada y con mucho aplomo, en especial en el acto segundo, con Sanz (Shakespeare), que repitió, y también muy aplaudida en su aria del tercer acto en la academia, donde lució dos octavas de su voz, de sol grave a sol sobreagudo. En la parte escénica estuvo bien y aun estará mejor en adelante. El timbre y

---

<sup>20</sup> Mora nace en Córdoba el 18 de marzo de 1830. Su padre era el tenor de la Capilla de la Catedral, y falleció en 1846 dejando a su familia en la más completa miseria. Su padre había sido su primer profesor, pero ella deseaba ampliar sus estudios en Madrid. A los 19 años contrajo matrimonio en Córdoba y al año siguiente se encaminaron los esposos a Madrid, ingresando el 4 de febrero de 1851 en el Conservatorio como alumna de canto de Valldemosa, en la cual permaneció hasta el 13 de diciembre de 1854. A la vez que realizaba progresos en el canto, realizaba estudios de solfeo, italiano y arpa en el mismo centro.

Mientras estudiaba en el Conservatorio entró de corista en el T. Real en 1851, pasando en el siguiente a la orquesta como segunda arpista. Durante el año cómico 1853-54 fue nombrada *partiquina* de la compañía de ópera, y el 31 de marzo de 1854 salió por primera vez a escena, cantando la parte de contralto, a lo que se prestaba lo extenso de su voz, al lado de la célebre Marieta Gazzaniga. Siguió en el mismo teatro durante la temporada siguiente, cantando *El Trovador* y *Rigoletto* con aplauso, y ya próximo a finalizar la temporada los empresarios del Circo, que preveían un cambio de compañía y que siempre echaban de menos una buena contralto para los dúos y piezas de conjunto, vieron con agrado el deseo de la Mora de cantar zarzuela.

Eligieron para su debut el 30 de abril, *El sueño de una noche de verano*, que casi no se había representado tras su estreno. El éxito fue excelente.

limpieza de su voz la favorecen mucho, así para el canto como para la declamación, haciendo oír la letra con claridad en ambos casos. Acabada la representación llamada a escena a recibir los aplausos."

En otro diario apareció otra crítica menos apasionada:

"[...] Como hacía tiempo que no cantaba, acudió mucha gente al debut de la señora Mora y el resultado ha sido satisfactorio para la nueva cantatriz, a quien el público aplaudió en diferentes pasajes de la zarzuela y especialmente en el segundo y tercer acto.

La señora Mora tiene buen timbre de voz; canta con naturalidad y bastante buen método, agradando especialmente por su exquisita afinación. Es inexperta en su manera de representar y su dicción algo dificultosa en el diálogo hablado. Su voz de mezzosoprano pedirá quizás un repertorio especial así como sus demás prendas físicas (empezaba a engordar)."<sup>21</sup>

El 16 de mayo se hizo el beneficio de Caltañazor, para lo que se eligió estrenar una nueva zarzuela en tres actos titulada *La Hija de la Providencia*. El libro<sup>22</sup> era de Tomás Rodríguez Rubí, y la música de

---

<sup>21</sup> *La España*, 10 de mayo de 1856

<sup>22</sup> El argumento ofrece un drama sentimental, y algo llorón, pero sumamente sencillo y bien ordenado. De una joven tenida en concepto de hija de un ilustre caballero de la casa de Toledo, se enamora y es correspondido el hijo de un encopetado Don Cesa de Bazán que llega ante el de Toledo a solicitar la mano de la joven María para su hijo. El de Toledo le contesta que por el momento no puede prometerle nada; que tendrá una conferencia con su hija y que, como de ella se trata, ella misma responderá. La joven se había creído siempre hija del anciano que la había criado, así es que al saber que era "hija de la Providencia" sufre el disgusto consiguiente y contesta al galán diciéndole que no pueden casarse con él y al padre de éste, que viene a saber la causa del desaire, le cuenta simplemente la razón de su conducta, que, como es natural dado su orgullo, aprueba D. Cesar.

Pero el anciano, que según nos dicen al principio de la zarzuela había cumplido 80 años, propone a su protegida que para que tenga un nombre se case con él y que pronto

Arrieta; la zarzuela tuvo un éxito frío y dio pocos resultados. En el número del 31 de marzo de 1856 de la *Revista La Zarzuela* se informa a la "afición filarmónica" de que Arrieta tiene terminada la obra *La hija de la Providencia*, que se estrenará el día 16 de mayo en el Teatro el Circo; sobre su estreno dice la misma revista el 19 de mayo que la zarzuela ha obtenido un éxito completo. "Los autores fueron llamados a la escena, pero únicamente se presentó el compositor Arrieta porque Tomás Rodríguez Rubí no se hallaba en el teatro.

La partitura tiene piezas de música de muy buen efecto, como el dúo de las campanillas y el terceto del último acto que fue estrepitosamente aplaudido y se repitió a petición del público. El libreto reúne todas las excelentes dotes que sobresalen en la obra de Rubí. En la interpretación, se distinguieron Salas, Caltañazor y Calvet. La Ramírez, aunque no completamente restablecida, se esforzó para agradar y obtuvo merecidos aplausos. Font, bastante débil en la representación, sobresale en el acto III, gracias a un magnífico sí de pecho que muy oportunamente lanza al espectador con fuerza y vigor. La orquesta dirigida por el Sr. Oudrid, cumplió su deber."<sup>23</sup> El reparto de la obra fue el siguiente:

*María:* Señorita Ramírez  
*Don Alvaro de Toledo:* Salas  
*Don César de Bazán:* Calvet  
*Don Juan:* Font  
*Sabino:* Caltañazor  
*Un Juez:* Manuel Franco  
*Un escribano:* Pombo

---

será la viuda de D. Alvaro de Toledo, viviendo entre tanto, según lo venía haciendo; esto es, como hija y padre.

Pero María, que había resuelto entrar en un convento, huye al de San Miguel de Toledo, a donde penetra por fuerza su galán con intento de sacarla de él. Son sorprendidos por la justicia inquisitorial y mal lo hubieran pasado él y su auxiliar Sabino, paje antiguo de D. Alvaro, si éste, sabiendo que estaba el Rey Carlos II en Toledo, no fuese a pedirle el perdón, que obtiene a condición, condición bien agradable, de que el criminal se case con la novicia.

<sup>23</sup> *Revista La Zarzuela*, 19 de mayo de 1856.

y la forma dramática de la obra es la siguiente:

### ACTO I

- 1º. Coro dialogado de hombres y mujeres
- 2º. María, Sabino y Coro
- 3º. Don Alvaro
- 4º. Don Alvaro y Sabino
- 5º. Romanza de María
- 6º. Sabino y coro

### ACTO II

- 7º. María, Don Alvaro, y coro
- 8º. María, Alvaro. El número finaliza con un dúo
- 9º. Alvaro, Sabino y coro
- 10º. Don Juan y María (dentro)
- 11º. Sabino y María
- 12º. Alvaro y coro de cazadores; Juan y coro

### ACTO III

- 13º. Coro de monjas. Sabino y coro de alguaciles
- 14º. Juez, Don César, Sabino y Alguaciles.
- 15º. Don Juan, Juez, María, Don Alvaro y coro

La zarzuela está dentro del mundo italianizante de Arrieta, con sus melodías tiernas y dulzonas, cantadas por la Ramírez, única mujer de la obra, con éxito. Las decoraciones de Muriel estuvieron de nuevo a la altura requerida. La zarzuela se cantó ocho días seguidos, y cayó en el más profundo de los olvidos.

La siguiente zarzuela que se estrena el 21 de junio es *Gato por liebre*, que hizo reír por la extravagancia de ejecutarlo Salas y Caltañazor vestidos de mujer, pero tuvo una vida fugaz. Antonio Hurtado era el autor del libro de este entremés, y Barbieri el de la música. El 27 de junio se lleva a cabo como beneficio de Carolina Di Franco, el último estreno de



la temporada: *El postillón de la Rioja*. El libro<sup>24</sup> es original<sup>25</sup> de Luis Olona y la música de Oudrid. La forma dramática de la obra es la siguiente:

## ACTO I

---

<sup>24</sup> Epoca de Felipe V. Una baronesa del Olmo, joven y hermosa, va a casarse con un Marqués de Alvarado, a quien no conoce y para verle antes de dar su consentimiento se disfraza de vieja y e hospeda en un parador cerca de Tudela por donde sabe que el Marqués ha de pasar. Sabe también que, con el mismo fin que su prometida, se presentará disfrazado de Postillón. Un antecedente necesario es que poco antes la Baronesa, sin declarar su nombre, había sido muy obsequiada en un baile de máscaras por una que era un oficial del ejército, el cual se trabó de palabras con cierto jefe que quiso estorbar las asiduidades del joven; se batieron en duelo y el oficial hirió a su superior y tuvo que huir más que de prisa, a causa de las pragmáticas contra los desaffos. En el camino se encuentran el fugitivo y el marqués que, además de sordo, es muy extravagante y promueve una disputa en que el oficial, siempre temeroso y para mejor disfrazarse, tiene que ponerse el traje de postillón del Marqués. Llega al mesón en que está la encubierta Baronesa que se sorprende gratamente viendo al que cree su marido y tan joven y gallardo y se enamora perdidamente de él. Un descuido de la baronesa al quitarse la peluca, lo cual ve desde el patio el falso postillón por un espejo, hace que Félix reconozca en ella a la joven del baile de Máscaras, de la cual estaba prendado; y sin descubrirse ni dar a entender lo averiguado, fíngese enamorado de la supuesta vieja y le pide su mano. La baronesa, harto bien dispuesta y que sólo veía anticiparse el suceso unos días, accede; y con aquella facilidad con que Olona hacía casamientos en sus obras, sin sacerdote, ni proclamas, ni más que un notario, a la francesa, firman el acta de matrimonio la baronesa con su propio nombre y el novio con el de "Gaspar, postillón de la Rioja", y tan casados quedan.

Sobreviene el verdadero Marqués que sume a la baronesa en la mayor desesperación, al verse irremisiblemente casada con un verdadero postillón, aunque buen mozo. El desenlace de este enredo se verifica en la quinta de la Baronesa, donde vivía su tío el célebre Conde de la batalla de Lérida. Pero como Félix andaba huído por lo del duelo, el Conde como Gobernador de Tudela, les facilita a los esposos la fuga a Francia.

<sup>25</sup> Hay una opera cómica en 3 actos de Leuven y Brunswick, con música de Adam, titulado *Le Postillon de Lonjumeau*, que se estrena en 1852 en el Teatro Lírico de París; es sospechosa la coincidencia de sus títulos, conociendo la facilidad de Olona para "españolizar" libretos franceses.

- 1º. Introducción
- 2º. Aria y Coro
- 3º. Coro y caleseras de Sanz
- 4º. Canción de Carolina Di Franco
- 5º. Bolero por Carolina Di Franco
- 6º. Final

## ACTO II

- 7º. Introducción
- 8º. Dúo de Sanz y Carolina Di Franco
- 9º. Terceto de los sordos
- 10º. Jota estudiantina
- 10º. bis Final (Carolina Di Franco y Sanz)

y el reparto era el siguiente:

*La Baronesa del Olmo:* Carolina Di Franco  
*Bautista:* Vicente Caltañazor  
*Don Félix:* Manuel Sanz  
*El Conde del Arco:* Francisco Calvet  
*El Marqués de Alvarado:* Ramón Cubero  
*Don Rufo:* Manuel Franco  
*Juana:* Dolores Fernández  
*Un Teniente:* Pombo  
*El Posadero:* José Rodríguez  
*Un lacayo:* Manuel Moya  
*Aldeano:* N. Fernández

La zarzuela es una de las que mejores resultados produjeron a la empresa en esta temporada e incluso en temporadas sucesivas. Aunque el libreto está lleno de inverosimilitudes, la música de Oudrid, tan española, es buena, destacando el *Bolero* del I Acto y la *Jota estudiantina*, donde Sanz tocaba la pandereta, maravillando al público.

## 2. ANALISIS DE LAS OBRAS

El 21 de septiembre se produce uno de los hechos trascendentales para la música dramática española: se estrena *Marina*. La partitura entusiasma al auditorio, que pasó por alto la endeblez del libreto; pero nadie pudo imaginar aquella noche que la obra tuviese larga y próspera vida. La protagonista de *Marina* fue la tiple Amalia Ramírez y el reparto se completó en esta forma: *Jorge*: José Font; *Roque*: Francisco Salas; *Pascual*: Ramón Cubero; *Alberto*: Manuel Franco; *Teresa*: Lola Fernández; Cotarelo afirma que el libreto no ofrece interés durante dos actos (tres en la ópera) ya que desde el principio, desde que Marina dice una sola palabra, el espectador sabe a qué atenerse en cuanto al desenlace, y que lo único que sucede es que éste se hace esperar dos actos sin que la posición de los personajes principales cambie lo más mínimo. Sin embargo, este tipo de convenciones son propias del teatro, y dentro de la historia hay escenas tiernas y delicadas, episodios bien representados, versos y pensamientos bellos; una parte cómica nueva y original, en últimos términos un buen pretexto dramático. Es interesante transcribir aquí lo que se publicó en *La Epoca* del 22 de septiembre: "La zarzuela no es buena ni es mala, ni menos puede decirse que es mediana, ni mucho menos que es superior... Peca de larga y peca de corta; es ancha y estrecha; gorda y delgada; alegre y melancólica; modesta y altiva; suave y áspera; hay dentro del libro casi todas las cosas necesarias para que el libreto pudiera ser bueno; pero el autor se le perdieron las dosis de la receta y la mixtura salió mal confeccionada. En la música no falta nada, y más bien sobra alguna cosa, razón por la cual no llega el oído a tragarse todo lo que le ponen en la mesa. En la obra hay buenos concertantes y la instrumentación es demasiado rica. Le aplaudieron e hicieron repetir algunas piezas y el público la recibió con alguna frialdad". Su ejecución fue inmejorable en cuanto a Salas y Amalia Ramírez que cantó su parte con inspiración y sin fatiga aparente. Font estableció como debe cantar Jorge en esta zarzuela, ya que Arrieta había escrito este papel pensando en sus facultades vocales. Cubero estuvo como siempre acertado en su papel. *Marina* continuó representándose sin interrupción hasta el 30 de septiembre inclusive, es decir, diez días, y durante el resto del año no volvió a representarse ni una sola vez más. Es curioso mencionar que

aunque años más tarde el público convirtió esta zarzuela en la más popular, la más aplaudida y más representada del teatro español, durante su estreno escuchó la obra con absoluta indiferencia e injustificada frialdad. A pesar de ello, Gaztambide escribió a Ayala diciendo: "La nueva zarzuela de Emilio, *Marina*, es notabilísima; es una verdadera ópera española al alcance del vulgo; gustará mucho, estoy seguro". La profecía falló en Madrid; pero en provincias gustó muchísimo y el éxito fue clamoroso.

Todos números de música son buenos; algunos como las seguidillas muy originales y otros como el brindis, el cuarteto del primer acto y el primer terceto del segundo, insuperables. Ya hemos comentado anteriormente que no realizaríamos ningún comentario analítico de *Marina*, pero hemos querido reseñar alguna noticia más de su estreno por la trascendencia que esta obra tiene en el repertorio, a pesar de que su mejores logros se obtengan cuando en 1871 Arrieta decida convertirla en ópera.

## EL POSTILLON DE LA RIOJA

Para el estudio de esta obra hemos contado con la partitura manuscrita encuadrada que se conserva en el Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de Madrid<sup>26</sup>. La zarzuela consta de dos actos y diez números. La forma dramática de la obra es la siguiente:

<b>ACTO I</b>
<b>Nº 1. Introducción.</b>
Allegro. 6/8; cc. 1-64; Sol M
Menos. 2/4; cc. 65-; 92; Sol M
Andantino marcial. 3/8; cc. 93-160; Sol menor
3/8; cc. 161-248; Sol M
Piu. 3/8; cc. 249-262; Sol M

<sup>26</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo cit*,

<b>Nº2. [Aria y coro]</b>

Andantino. 2/4; cc. 1-32; Do M
--------------------------------

Andantino. 3/8; cc. 33-67; Do M
---------------------------------

Recitado. 3/8; cc. 68-72; Do M
--------------------------------

Moderato. 2/4; cc. 73-124; La bemol M
---------------------------------------

<b>Nº 3. [Coro y caleseras de Sanz]</b>
---

Allegro moderato. 2/4; cc. 1-44; Mi menor
---

Moderato. 3/8; cc. 45-77; La menor
------------------------------------

Animato. 3/8; cc. 78-97; La M
-------------------------------

3/4; cc. 98-150; La M
-----------------------

<b>Nº 4. [Canción de la baronesa]</b>
---------------------------------------

Andantino. 3/8; cc. 1-40; La bemol M
--------------------------------------

<b>Nº 5. [Bolero]</b>
-----------------------

Allegro. 2/4; cc. 1-28; Fa menor
----------------------------------

Mayor; 2/4; cc. 29-50; Fa M
-----------------------------

Andantino. 3/8; cc. 51-82; Si bemol M
---------------------------------------

Recitado. 4/4; cc. 83-92; Re menor
------------------------------------

4/4; cc. 93-99; La menor
--------------------------

Bolero. 3/4; cc. 100-124; La menor
------------------------------------

3/4; cc. 125-138; La M
------------------------

3/4; cc. 139-154; La menor
----------------------------

<b>Nº 6. [Final del acto I]</b>
---------------------------------

Allegro animato. 2/4; cc. 1-32; La menor
--

Andantino. 3/8; cc. 33-83; La M
---------------------------------

Moderato. 2/4; cc. 83-99; La M
--------------------------------

A tempo. 2/4; cc. 100-159; La M
---------------------------------

<b>ACTO II</b>
----------------

<b>Nº 7. Introducción</b>
---------------------------

Allegro moderato. 6/8; cc. 1-51; La bemol M
---

Con la voz. 6/8; cc. 52-65; Fa menor
--------------------------------------

Andantino moderato. 3/8; cc. 66-78; Fa menor
--

Menos. 3/8; cc. 79-104; Fa menor
----------------------------------

Mayor. 3/8; cc. 105-132; Fa M
-------------------------------

<b>Nº 8. [Dúo de D. Félix y la baronesa]</b>
--

Andantino. 3/4; cc. 1-22; Fa menor
------------------------------------

Mayor. 3/4; cc. 23-42; Fa M
-----------------------------

Andantino. 2/4; cc. 43-52; Si bemol menor
---

2/4; cc. 53-59; Si bemol M
----------------------------

Poco piu. 2/4; cc. 60-83; Si bemol M
--------------------------------------

Recitado. 2/4; cc. 84-92; Si bemol M
--------------------------------------

Allegro moderato. 2/4; cc. 93-145; La bemol M
---

<b>Nº 9. Jota final</b>
-------------------------

Tempo de jota. 3/8; cc. 1-93; Sol M
-------------------------------------

<b>Nº 10. Jota final</b>
--------------------------

Tiempo de jota. 3/8; cc. 1-43; Sol M
--------------------------------------

"Todos los número son buenos, pero fueron especialmente aplaudidos y repetidos el bolero del acto primero, cantado por Carolina di Franco, el precioso dúo del segundo "negritos son sus ojos"; pero sobre todo, la jota estudiantina que en poco tiempo se hizo popular en toda España. Hay que advertir que en esta jota Manuel Sanz se hacía rajas tocando la pandereta, como en sus buenos tiempos de tuno vagabundo. El gusto que Sanz sentía por este instrumento, que le movía a sacarlo a plaza aunque no fuera de absoluta necesidad, y la incomparable habilidad con que lo manejaba, hicieron que le satisficiera más que ser el primer tenor de zarzuela el que le llamasen el primer panderetista de la península e islas adyacentes"<sup>27</sup>.

Llama la atención la relativa simplicidad de escritura, propia del arte de Oudrid, de cuya intuición melódica se ha hablado siempre como eufemismo para referirse a su falta de dominio del medio técnico. Pero esa falta aparente de recursos es compensada por la utilización de melodías populares o popularizantes, como un bolero o la jota final, que gozó, a partir del estreno de la zarzuela, de una enorme difusión, especialmente en el entorno de las tunas universitarias, al igual que ocurrió con la jota de *El sitio de Zaragoza*. De todos modos, es preciso recordar que Oudrid debió tener un dominio de la técnica musical mayor de los que se ha dicho, pues la Sociedad de Conciertos de Madrid le eligió como director de los conciertos de dos de sus temporadas de verano en los años 70, colaboración que fue interrumpida a causa del fallecimiento del maestro. En esta zarzuela predomina la tonalidad de Sol mayor, adecuada a coros de aficionados ya que las curvas melódicas de los coros son sencillas, centradas en la quinta del acorde de tónica (re) que descienden al final hacia tónica. Con ello, Oudrid se evita problemas de registro en los pasajes corales, e incluso facilita la interpretación a los músicos de la orquesta. El argumento de la zarzuela, bastante disparatado y cómico, permitió que la música incidiera en los elementos burlescos y en la caracterización de personajes populares, a los cuales se asocian los temas del folklore urbano recuperados de la tradición de finales del siglo XVIII.

Aún cuando Oudrid no llegara a comprender la diferencia "entre un aire popular propiamente dicho y el canto popular como distintivo de

---

<sup>27</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 545.

nacionalidad musical"<sup>28</sup>, en palabras de Peña y Goñi, sí supo perfectamente captar la esencia de lo popular que constituía el principal atractivo de la zarzuela para el público. Con ello, su acercamiento a las demandas del público que pagaba por asistir a las representaciones, supuso un éxito repetido en la gran mayoría de las más de ochenta zarzuelas que escribió, en especial en aquellas, como *El postillón* o *El último mono*, cuyo texto permitía ser puesto en música desde una perspectiva desenfadada.

El número inicial se abre con una introducción orquestal, en la que al comienzo intervienen sólo cuerdas, trompas, cornetines, trombones, fígle y percusión. Tras los cuatro primeros compases, en el que viento repite la nota re, comienza una frase musical construida sobre un ascenso de las notas del arpeggio de tónica de Sol mayor, repitiéndose inmediatamente esos cuatro compases, e incorporándose a continuación flauta, oboes y clarinetes en un nuevo motivo, también de cuatro compases, al que contestan violines, flauta y clarinete, repitiéndose a continuación el pasaje de los cc. 5 a 18, sustituyendo la cadencia que en el c. 20 había finalizado sobre la dominante por una estructura perfecta. Como se aprecia, la construcción de la introducción es totalmente simétrica desde el punto de vista del fraseo, y se basa en las repeticiones de motivos de cuatro compases, dentro de la más absoluta sencillez armónica. En el c. 37 comienza el canto, a cargo de tenores y bajos que están dentro del escenario, y que llaman en el parador para despertar a los encargados. La melodía está construida sobre la nota re, a modo de recitado, mientras que los violines realizan una subida cromática en terceras, a modo de cambio de posición en el acorde de 7ª de dominante, con objeto de indicar un aumento en la tensión del pasaje. Cuatro compases más tarde, el coro pasa a realizar, al fin, una pequeña línea melódica, fundada en la arpegiación de los acordes del grupo principal de Sol mayor, mientras el violín realiza un contramotivo en corcheas. Las sopranos, asomadas a las ventanas, contestan, representando que han sido despertadas. La sección continúa con la repetición de los motivos del coro masculino, basados en el esquema armónico V-I, V-I, I-IV-, V-I. Mientras tanto, Juana sale a escena con una luz en la mano e interroga por señas a las mujeres que

---

<sup>28</sup> Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta de El Liberal, 1881, p. 360.



están en las ventanas. Con una disminución en el tempo se abre una pequeña sección que modula al área de la dominante, en la que el recurso al lenguaje musical sencillo se muestra plenamente eficaz. Las melodías ingenuas, de dos notas, sobre arpeggios, con sentido ascendente, a partir del mismo punto de partida, los contrapuntos en semicorcheas de las flautas y los giros en fusas por grados conjuntos de violines y oboes se muestran indicados para ayudar a la expresividad del grupo de soldados que pide, avanzada la noche, que les abran la posada. Igualmente, el uso del trémolo en pianísimo en las cuerdas, a partir del c. 73, mientras Juana dice que ya va a abrir, y la adición de la madera sobre pizzicatos para traslucir la preocupación de la posadera por la llegada de los soldados ("Qué buscarán aquí, ¡ay, cielos!, ¿qué será?"), crean el clima propicio para producir un crescendo orquestal que corresponde al momento en que se abre la puerta y entran los soldados de caballería.

Se inicia en el c. 93 el *Andantino marcial*, escrito en sol menor y compás de 3/8. Apreciamos una relación clara con la *cachucha* a nivel de la estructuración melódico-rítmica, y con las tiranas en la acentuación de la segunda corchea, así como en la inclusión de algunas interjecciones en el texto, como ¡olé!, típicas de la traducción en música de pasajes de tipo castizo o popular. La melodía, sencilla, está doblada por violines, flauta y clarinetes. La segunda frase del coro está basada en versos de pie quebrado: "¡olé mi niña!, ¡olé salero!", que de nuevo nos llevan al contexto popular que los compositores querían reproducir con la recuperación de la canción popular de finales del siglo XVIII, asociada, por error, a la que creían podría representar la música de la época de Felipe V, en cuyo reinado discurre la acción. De hecho, estas palabras aparecen con frecuencia en varias de las versiones de la *cachucha* editadas a principios del XIX. El coro de mujeres da la bienvenida a la tropa, siendo doblado por oboes y clarinetes, mientras que los violines completan el ritmo con un contramotivo construido según el esquema silencio de corchea, dos fusas, silencio de semicorchea, dos fusas y silencio de semicorchea. Se repiten varias veces los grupos de ocho o dieciséis compases, cuidando la simetría en el fraseo, a la que corresponde una simetría en la estructura armónica, con semifrases en dominante y tónica. La aceleración del ritmo, con el predominio del ritmo de corcheas, hacen que este pasaje del coro evoque ahora la sonoridad de una jota, concluyendo el número con un nuevo *piu mosso*, ahora ya para

facilitar la idea de conclusión. La plantilla orquestal incluye flautas, oboes, clarinetes en do, fagotes, trompas, cornetines, trombones, fígle, timbales, triángulo y cuerda.

El número 2 es un aria con coro. El argumento propicia la inclusión de un elemento cómico, al aparecer la baronesa caracterizada como una vieja, ya que también su voz debe imitar el tipo de canto de las personas de edad. El pasaje inicial, de cuatro compases, es cantado sobre una especie de recitado melódico, sin apenas movimiento, optando Oudrid por un pasaje absolutamente homofónico para la respuesta de las tiples, en los cuatro compases siguientes, que son acompañadas por cuerda y fagotes. Tenemos a continuación, más que un aria propiamente dicha, un pasaje en el que la intervención de la baronesa es contestada y comentada repetidamente por el coro. De nuevo la "intuición" del compositor actúa magistralmente, y hace que el tono irónico de la solista permita intervenir al coro, parodiando el "ya, ya" de ella con el "yo, yo" de las mujeres, mientras la melodía -más bien un doble juego contrapuntístico- es interpretada por oboes y violines, rompiéndose el discurrir armónico mediante una cadencia rota, en fortísimo, que corresponde al momento en que la baronesa da un golpe y manda callar. La sección concluye con una pequeña transición, que sirve para retornar del área de la dominante hacia el tono principal, sobre el que se canta la sección siguiente.

El *Andantino*, en 3/8, sirve para que la soprano, imitando la voz de vieja, entone una melodía en grupos de dos y cuatro compases, en la que critica la algarabía producida entre soldados y muchachas. La utilización de las trompas para doblar la melodía de la soprano contribuye a crear el efecto peculiar de la sonoridad de vieja. La frase, como no podía ser menos, mide 16 compases, además de los dos de introducción. Interviene el coro en un pasaje en el que imita la melodía de la vieja, reelaborada cambiando las tónicas por dominantes y las dominantes por tónicas, para que resulte una cuarta más grave. A ellos se suma la solista, repitiendo el texto que ya había cantado anteriormente, como es típico de los concertantes italianos. Este pasaje se repite en los 16 compases siguientes, concluyendo la sección con una coda cadencial de 8 compases. Viene después un recitado, en los cc. 68 a 72, en el que hay otro elemento burlesco, pues sobre las palabras "¡ah, qué error!" único texto del pasaje, que es repetido, se pide a la vieja que desentone.

Llegamos así a la sección final del número, *Moderato* en 2/4, escrito en la tonalidad de La bemol mayor. A nuestro juicio, este aria tiene gran interés por la caracterización del personaje, pues la baronesa se pone a cantar sobre el amor, comenzando en un tono irónico, al que corresponde un ritmo de polka, pero al cantar al amor, en relación con su vivencia personal, se olvida de que está vestida de vieja, y abandona el ritmo irónico en favor de un mayor lirismo, que es obtenido a través de una modulación al homónimo menor, regresando inmediatamente al mayor y a la polka. Es el pasaje en el que la relación entre la música y el personaje está mejor lograda, gracias también al "¡ay!" con el que suspira al fin del pasaje lírico, que es disimulado con otro "¡ay!", como si se hubiera golpeado, con el que vuelve a la voz de vieja. A partir del c. 106, hay un pasaje en el que la soprano es acompañada sólo por flauta, oboes, clarinetes y violoncellos y contrabajos en pizzicato, durante el cual, con total libertad expresiva, canta, recita e incluso grita. La partitura indica: "con dulce y alegre sonrisa", después: "con la voz", y por último: "rebelándose y chillando". El número concluye con una frase en la que la protagonista se muestra de nuevo mordaz respecto a los varones, siendo acompañada por el coro en el pasaje de la cadencia perfecta.

El número 3 comienza con un coro tras el cual Félix, papel interpretado en su momento por Sanz, canta una calesera, canción popular andaluza con copla de seguidilla sin estribillo que toma su nombre de las canciones que solían cantar los conductores de calesas o carros, y por ello, la más propia para ser puesta en boca de un mozo que iba conduciendo los caballos, es decir, de un postillón. Con ello, se conseguía caracterizar al personaje, como es habitual en este repertorio. La sección inicial, de 44 compases, se abre con una introducción orquestal, durante la cual se escucha dentro del escenario el ruido de una silla de posta. Intervienen sólo cuerdas y maderas, en pianísimo, que se limitan a adornar el acorde de dominante de mi menor, a través de algunos cambios de posición. En el c. 14 se llega a tónica y se inicia un pequeño coro, en el que se da la bienvenida al postillón, que dialoga, de forma hablada, con el coro, que cantando le invita a pasar y beber. Tras dos pequeñas frases cantadas, en los cc. 34 a 38, se produce la conversión del acorde de mi en dominante de la tonalidad en la que va a desarrollarse el resto del número, la menor, que después cambiará al modo mayor.

A partir del c. 45 escuchamos las caleseras, en 3/8 y la menor, cuyo texto dice:

*Yo soy postillón riojano,  
de Alfaro voy a Tudela,  
soy flor de los postillones,  
coquito de las venteras.  
Preguntad, preguntad, preguntad,  
que ellas, ¡ay, ay!, os lo dirán.*

Domina la elaboración melódica sobre una curva sencilla, que asciende por grados conjuntos de tónica a dominante, y desciende, tras dos floreos a distancia de la nota superior, hasta la mediantes y tónica. La voz es acompañada sólo por cuerda, madera y trompa. La semifrase inicial es repetida con una pequeña variante, consistente en trabajar en el compás inicial sobre el acorde del segundo grado, llegando hasta el fa agudo. Después viene una frase musical construida, como suele ser típico en las seguidillas, sobre el tono del sexto grado, Fa mayor, desde donde se desciende hasta la dominante. La acentuación cambiada en algunos compases, sobre la segunda parte, nos recuerda el estilo de las tiranas, y la ornamentación realizada sobre el fa agudo, con dobles floreos de fusas, junto al empleo de una escala con el si bemol en ese pasaje y el rallentando sobre la ornamentación melódica de los compases finales de la sección, hacen referencias a la música andaluza, a la seguidilla de la que deriva la forma de la calesera. El coro interviene en los cc. 70-71, para dar opción al solista a que repita su última frase, de nuevo sobre la dominante, grado que es empleado para la transformación modal.

Llegamos así al Anímato, continuación en mayor de la canción de Félix, donde se ha perdido el carácter andaluz, aunque manteniéndose la simplicidad melódica y armónica. Tras un momento en que coge el látigo y hace ademán de fustigar con él, mientras exclama ¡zas! por tres veces, el ritmo cambia a 3/4, para continuar la canción, salpicada de nombres de caballos y de golpes de látigo, en la que apenas hay más que la repetición de una frase. Como es habitual, interviene el coro, en una textura homofónica, para, junto al solista, finalizar el número, que concluye con una coda orquestal sobre el acorde de tónica.

El número 4 es un aria cantada por la baronesa, de tan sólo 40 compases, escrita en ritmo ternario de 3/8 y tonalidad de La bemol mayor. Es una especie de vals cantado, con cuatro frases musicales de ocho compases, más cinco de introducción, dos de coda y uno en el centro, como extensión de la semicadencia sobre la dominante. La baronesa tiene que imitar la voz de una vieja ridícula, siendo doblada por el oboe, el instrumento de caña más adecuado a este fin -recordamos, a este respecto, que en el órgano de tubos el registro denominado *voz humana* es una variante del de oboe-. Por su parte, las cuerdas apenas hacen más que marcar el ritmo ternario del compás, y las otras maderas intervienen sólo en algunos momentos para adornar los pasajes cadenciales. La armonía es la tónica tonal. Pese a cantar con voz de vieja, la solista tiene que llegar hasta el la bemol un total de siete veces, debido también a la repetición de los motivos de este número.

Llegamos ahora al número 5, un terceto poliseccional en el que se inserta un bolero que era especialmente aplaudido en las representaciones, según refiere Cotarelo. Lo primero que encontramos en la sección inicial del terceto, escrita en fa menor, son intervalos de segunda aumentada en la línea melódica de la introducción expuesta de manera homofónica por toda la cuerda con la colaboración del fagot, que representan una clara referencia al ambiente popular, por referencia a lo andaluz -¡en la Rioja!-. Comienza cantando la baronesa, con voz de vieja, una curva melódica que, por grados conjuntos, desciende primero desde el fa agudo hasta sol grave, y después, en la frase de respuesta, hasta el si bemol para hacer, sobre do y fa, la fórmula de la cadencia perfecta. Bautista replica con una modulación al relativo mayor que finaliza en la semicadencia sobre do, dominante del relativo, imitando así la sonoridad habitual en muchas de las estructuras de boleras y seguidillas, en las que era frecuente esa modulación al mayor, o, por mejor decir, al tono ubicado una tercera por encima de la tonalidad considerada como dominante modal de un *deuterus* plagal, que solía hacer la cadencia sobre la que sería su dominante tonal. Ello da lugar a que la intervención del otro solista, Félix, se realice sobre ese área de do, ahora ya dominante de fa menor, con los giros de segunda aumentada debidos al trabajo sobre la escala menor armónica. La sección inicial, en menor, concluye con la cadencia sobre el área de la dominante, a la que sigue, a partir del c. 29, la primera parte del trío propiamente

dicho, escrito en mayor, en el que canta primero la solista, repitiendo su semifrase, al unísono, los otros dos personajes. En el c. 38 se suman las tres voces, predominando la duplicación melódica entre la Baronesa y Félix, mientras que Bautista canta o bien al unísono o bien una segunda voz, una tercera por debajo. La sección concluye de nuevo en semicadencia sobre la dominante. El andantino que sigue, con estructura rítmica de mazurca, se basa de nuevo sobre un esquema armónico de gran simplicidad, hasta el punto de que en los diez primeros compases sólo hay acordes de tónica y dominante, y una melodía con un ámbito de quinta. El ritmo característico de la mazurca es puesto de relieve por los tresillos de fusas, a modo de mordente, que anticipan cada primera parte de algunos compases en el contrabajo, y por los grupos de cuatro fusas con que los violines adornan algunos compases de la segunda frase, así como por los acentos sobre la segunda parte del compás en la melodía, reforzados por los violines. Cuando los tenores se asocian a la soprano, se prefiere dejar una mayor libertad interpretativa -se indica en la partitura "col canto", con objeto de facilitar la ejecución de los ritmos cambiados de Félix -que sigue a la Baronesa- y de Bautista, que realiza contrapuntos rítmicos. En la coda de la sección, se hace que este último pase a cantar tresillos de semicorcheas sobre saltos dentro del arpeggio de dominante, del tipo do-fa grave-fa agudo, con el consiguiente enlentecimiento rítmico, motivado para permitir la ejecución correcta del pasaje, que es indicado en la partitura. Se produce una transición, a partir de los calderones del c. 82, anotada como "Recitado", en la que van interviniendo de forma alterna los tres personajes, realizándose modulaciones a sol menor, re menor y, por fin, a la menor. La melodía principal del pasaje corre a cargo de los violines primeros, mientras que las voces se limitan a recitar sus intervenciones sin que haya en ellas apenas movimiento melódico. La transición continúa con un cambio en la armadura, a nuestro juicio innecesario aquí, con una recuperación del ritmo cuaternario en valores solemnes, aún dentro del esquema de recitado, que se ve interrumpido por un estornudo de Félix que sirve para cambiar la escena y la música.

Llegamos así al bolero que se inicia en el c. 100, en la tonalidad de la menor, con su característico compás de 3/4 y ritmo en corcheas y semicorcheas. La melodía es introducida por la solista, que canta una curva melódica ascendente casi por grados conjuntos hasta el sexto grado, adornado con su superior, que desciende de nuevo a tónica, repitiéndose

esta breve semifrase dos veces correlativas. La armonización, sencilla, utiliza el acompañamiento de sólo cuerdas y clarinete. Inmediatamente cantan los dos tenores, que alternan en sus intervenciones con la solista, la cual realiza la típica modulación hacia el sexto grado, el cual resuelve descendentemente a distancia de semitono sobre la nota mi, dominante de la tonalidad principal. La flauta y el oboe ornamentan los pasajes de transición sobre los puntos cadenciales de la melodía principal. Los dos tenores cantan al unísono hasta el c. 125, donde se produce una modulación hacia la tonalidad homónima mayor, región en la que el ritmo está más cerca de la polaca, baile de salón de moda en aquel momento, que de nuestro bolero. Ahora hay una alternancia entre los dúos de los varones y los pasajes de la solista, sin que se unan en el mayor, esperando al retorno al modo menor, que se produce en el c. 139. para cantar todos simultáneamente una melodía que vuelve a ser la de un bolero, reforzada por la madera y violines. El número concluye con una pequeña coda cadencial.

Llegamos ahora al final del acto primero que, como es habitual, es un concertante en el que interviene toda la orquesta, el coro y la Baronesa, Félix, Bautista, el Conde y D. Rufo, aunque este último, cuyo papel es menos importante en la obra, cantará casi siempre al unísono con el coro. El modelo es mucho más italiano, bastante similar a la división bipartita de *cavatina* y *cabaletta*. La introducción, en 2/4 y allegro animato, pretende dar idea de agitación y sorpresa, siempre siguiendo el discurrir de la acción dramática. Aquí, las cuerdas realizan pasajes rápidos de semicorchea sobre el doble floreo de tónica, y trémolos cuya finalidad es precisamente la intensificación del dramatismo. Cantan al comienzo todos los personajes con el coro, salvo la Baronesa y Félix, cantando el conde dos frases que son interrumpidas por el coro, en las que descubre que él es el auténtico noble, causando la sorpresa de todos los presentes y en especial de la Barones, que, como sabemos, se había enamorado del postillón creyendo que él era el noble disfrazado. Comienza entonces el Andantino en el que la Baronesa, conmovida, canta su confusión, doblada por el clarinete, sobre un ritmo de mazurca. Mientras el coro canta que la vieja está tan sorprendida como el Marqués, Félix habla de su dulce venganza, siendo ahora todo el coro el que canta acompañado por la orquesta, en el más puro estilo italiano de confusión total de textos que no

resultan inteligibles. De todos modos, el esquema armónico es muy sencillo, y podemos decir que prácticamente todas las voces pueden resumirse a dos, a distancia de terceras. Tras una pequeña flexión a fa sostenido menor, tono del sexto grado, con cadencia sobre su dominante, do sostenido, se regresa a la tónica para concluir con una coda de ocho compases sobre tónica, en la que la dinámica tiene especial protagonismo, esta primera sección.

La otra sección del final se inicia con un *Moderato* en 2/4, sobre el cual comienza la Baronesa a cantar a la manera de recitado, siendo contestada por momentos por el coro, y continúa hablando, mientras la orquesta -o mejor, las cuerdas- realiza breves pasajes en los que se juega con la modalidad mayor-menor sobre el acorde de dominante. El pasaje corresponde al momento en que la Baronesa revisa su contrato de matrimonio y ve que la firma corresponde a Gaspar, postillón de la Rioja, cayendo desmayada. Se inicia entonces un breve arioso del Conde, en el que se da cuenta de que el traje del postillón es su disfraz, y pide al capitán que prenda al postillón. Para simbolizar la acción de los militares, Oudrid recurre al tópico de los ritmos marciales de marcha, en los que interviene el metal. El coro masculino, de soldados, canta la orden de alto, y por su parte, Félix y Bautista escapan. El marqués da la orden de correr tras ellos a caballo, y concluye el número con el coro y una coda orquestal de ocho compases sobre el acorde de tónica. La escritura es de gran sencillez armónica y, al mismo tiempo, de gran brillantez, destacando precisamente la sabia adecuación de la música a cada pasaje del texto.

Llegamos así al número 7, inicio del Acto II, que se abre con una introducción orquestal y un coro, para continuar con el aria coreada de Bautista. A modo de contraste respecto al final del acto anterior, se cambia la subdivisión del compás de binario a ternario, y la tonalidad desde La natural a La bemol mayor. La introducción orquestal se inicia en pianísimo, con timbales, trompas, fagotes y cuerdas, a los que se van sumando primero la madera y después el metal en un fortísimo. La frase se repite, iniciándose en el c. 13 el coro desde dentro del escenario, en el que cantan todas las voces al unísono el texto "socorredles, que se matan, los caballos detened", y tras un grito, "se estrelló, todos acudan, al herido aquí traed". De nuevo se repite la introducción orquestal, con el sentido



de representar el tiempo en que es trasladado el herido. La armonía se limita a trabajar con los acordes del grupo principal, sobre unas melodías en el coro totalmente sencillas, ahora armonizadas en terceras, siendo violines y flautas quienes aportan una melodía un poco más elaborada, siempre dentro de las reglas armónicas más estrictas, a modo de complemento de la del coro, el cual alterna su intento de recuperar al herido con los gritos de éste. El coro, modulando a fa menor, va describiendo su mejoría, hasta que en el c. 84, Bautista comienza a cantar de manera entrecortada. La situación es subrayada por el texto con ironía: "que me den un sopicaldo", y por la música, entrecortada, apenas sin movimiento melódico, en semicorcheas más silencios, en pianísimo y rallentando, contestando el coro a tempo y con la orquesta en fortísimo. La sección concluye en do, dominante de fa menor, para actuar como eje de la modulación hacia la tonalidad homónima mayor.

Los últimos compases del número, la sección en mayor, se inician en el c. 105, siendo la melodía de Bautista duplicada por oboes y clarinetes, mientras que la cuerda se limita a realizar el acompañamiento. Destacan los silencios melódicos, que son completados haciendo recaer el protagonismo melódico en violín y flauta. Al entrar el coro, metiendo al enfermo en la cama, éste se niega, recitando por encima de la música cantada por el coro sobre una pequeña pedal de tónica, en la que se realiza un descenso cromático que es armonizado también en terceras. El número concluye con el coro, sobre el que el pobre Bautista repite hasta seis veces el texto "que no", las cinco últimas ya sobre el acorde de tónica.

El número 8 es un dúo entre Félix y la Baronesa. En él, la poliseccionalidad resulta aún más evidente, y está motivada por la adecuación al discurrir de la trama argumental. Se inicia con un Andantino en la tonalidad de fa menor y compás de 3/4. El texto cantado por Félix es el de una seguidilla. La letra dice:

*Negritos son sus ojos  
como los vuestros,  
igual su talle pinta  
al que estoy viendo,  
y en su mejilla  
luce el matiz hermoso*

*que en esa brilla.*

La melodía, con el doble floreo a distancia de semitono superior e inferior de la dominante, y con el descenso por grados conjuntos desde la tónica hasta dominante, desde ésta a tónica y con el nuevo salto hacia la tónica superior, que de nuevo descansa en la dominante por grados conjuntos, define el perfil perfecto para una forma popular que responde a esta estructura. E. el c. 12 comienza a cantar la Baronesa, dialogando musicalmente con el protagonista. Ella se niega a aceptar su boda con el postillón, y en el cambio al modo mayor, que se inicia en el c. 23, éste dice reclamar sus derechos, produciéndose la asociación entre la voz de tenor y el clarinete, y la de soprano y oboe, mientras que tanto el violín como la flauta doblan por momentos a ambos. El movimiento está siempre dentro de un esquema armónico de gran sencillez, con acordes del grupo principal, revistiendo un cierto protagonismo el acorde de do, como dominante de fa, para al término de la sección, convertir al fa en el que había dado comienzo el número en la dominante de un si bemol menor sobre el que se escribe un Andantino, con cambio al compás de 2/4. En este caso es el tenor quien canta una frase musical de nueve compases en un estilo italianizante, ascendiendo hasta un la bemol agudo, y uniendo el fa agudo en que finaliza la frase con la sección siguiente, ahora ya en mayor. En el nuevo pasaje destacamos la indicación "compasión", que el compositor escribió sobre la partitura, ya que el solista se ofrece a la protagonista para ser su "esclavo rendido y fiel". En el c. 60, con un poco piu, es ella quien comenta, no al postillón sino al público, que está enamorada de él. Tenemos a continuación la intervención simultánea de ambos, llegando la melodía de tenor hasta un si bemol, mientras que la soprano no asciende más que hasta un fa, lo que es testimonio de la diferencia de tesitura y de capacidad interpretativa existente entre los cantantes que estrenaron la obra. Además, el solista acaba la sección con una *fermata* en la que tiene que llegar de nuevo a un si bemol agudo. Tras un breve recitado, se inicia en el c. 93 la que será la sección final del número, un Allegro moderato en la bemol mayor e idéntico compás de 2/4, en el que de nuevo se comprueba la mayor cualificación del tenor respecto a la soprano, a la que se le exige mucho menos desde el punto de vista de la melodía, pues, en especial al final del número, mientras ella canta un recitado sobre la nota mi bemol aguda, él

realiza saltos de cuarta sobre cambios de posición del acorde de tónica. El diálogo, en el que cada personaje repite hasta la saciedad sus propias frases, representa el momento en que ella manda a él que se vaya y la deje sola, a lo que éste se niega. Sólo hay pequeñas flexiones al tono de la mediantes, con lo que se están recordando algunas técnicas que eran habituales en el repertorio de principios de siglo relacionado con las tiranas y seguidillas. El número concluye sin apenas más elementos a reseñar, salvo, quizá, las típicas repeticiones de frases musicales, que en este caso son aún más frecuentes que en el resto de la zarzuela.

El número 9 de la zarzuela es un tiempo de jota, que sirve como prelude a la que cierra la obra y que se popularizó como canción independiente, desgajada de la obra. Se regresa a la tonalidad del número 1, Sol mayor, como medio de aportar coherencia global a la zarzuela, y a un compás de 3/8, sin que a lo largo del número se produzcan cambios en ninguno de ambos elementos. Pese a que en este número no se utilizan instrumentos de púa, como guitarra o bandurria, que podían haber hecho un buen efecto sobre la música, se opta por el tutti orquestal, reforzado con coros y sólo con Félix. Como podemos apreciar, no es la estructura habitual en el penúltimo número de una zarzuela, que suele ser un concertante con la aparición en escena de todos los personajes. El único que interviene por momentos como solista es el arriero.

La escritura, desde el punto de vista de la técnica musical, es muy sencilla, casi extremadamente sencilla, sobre todo desde el punto de vista de ciertos compositores que presumían de vender música, aunque a bastantes de las representaciones de sus obras no fuese casi nada de público. Con esto queremos justificar determinadas referencias a Oudrid en su momento, referencias que consideramos injustas y fuera de lugar, ya que estarían producidas por la envidia de esos compositores que, al tiempo que componían obras dedicadas al olvido más absoluto, eran cronistas de música y capaces de influir sobre las clases medias, al igual que ocurre en la actualidad. La armonización de este número es la más tonal posible, sin que apenas aparezca ni siquiera la función de subdominante. Las frases de 8 o de 16 cc. se repiten varias veces, seguidas o con un espacio mayor. Tras un pasaje en el que predominan las semicorcheas y fusas como elementos de referencia rítmicos, llegamos a tresillos de corchea que alternan con los ritmos anteriores, con lo que se

consigue incrementar el grado de tensión a través también de la dinámica. El número finaliza con una coda orquestal.

Llegamos así al final de la zarzuela, que es la pequeña *Jota* que gozó de bastante popularidad en su día, pero que hoy está olvidada. El tiempo es el de jota; el compás, el habitual, 3/8; la tonalidad, la misma, Sol mayor; el movimiento melódico de las voces, también pequeño, y la presencia de la orquesta, muy importante para poder trabajar. Renunciamos al comentario del número para destacar, sólo, su extremada sencillez.

A modo de pequeña valoración, destacamos de la obra las cualidades musicales de un Oudrid capaz de incrustar en su música unas técnicas que él conocía de forma intuitiva y a las que sabía dar la importancia necesaria para conseguir que el público las aceptase. Las frases son simétricas, balanceadas. La armonía es de lo mas pobre que hemos visto en esa etapa. Las melodías intentan no plantear dificultades a los intérpretes. Pero la gracia, el atractivo de Oudrid, está en la facilidad para saber enlazar melodías populares, propias del folklore urbano, en unas obras en las que lo casticista va a tener una importancia mayor que había tenido hasta entonces. Dicho de otro modo, si esta obra se representase en la actualidad, funcionaría bien, pese a partir de la traducción de un libreto.

## CATALOGO DE ESTRENOS

### 1. *La dama del Rey*

Zarzuela en 1 acto, original de Francisco Navarro Villoslada.

Puesta en música por Emilio Arrieta.

Estrenada el 7 de septiembre de 1855 en el T. del Circo.

### 2. *Marina*

Zarzuela en 2 actos, original de Camprodón.

Puesta en música por Emilio Arrieta.

Estrenada el 21 de septiembre de 1855 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**3. *Estebanillo Peralta***

Zarzuela en 3 actos, original de Ventura de la Vega.

Puesta en música por Gaztambide y Barbieri.

Estrenada el 5 de octubre de 1855 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**4. *Los dos ciegos***

Entremés lírico arreglado para la escena española por Olona.

Puesto en música por Barbieri.

Estrenada el 25 de octubre de 1855 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**5. *Los comuneros***

Zarzuela en 3 actos, original de Adelardo López de Ayala.

Puesta en música por Gaztambide

Estrenada el 14 de noviembre de 1855 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**6. *Alumbra a este caballero***

Zarzuela en 1 acto, arreglada por Olona.

Puesta en música por Oudrid.

Estrenada el 1 de diciembre de 1855 en el T. del Circo.

**7. *El Vizconde***

Zarzuela en 1 acto, original de Camprodón.

Puesta en música por Barbieri.

Estrenada el 1 de diciembre de 1855 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**8. *El sargento Federico***

Zarzuela en 4 actos, arreglada por Olona.

Puesta en música por Barbieri y Gaztambide.

Estrenada el 22 de diciembre de 1855 en el T. del Circo.

ARCHIVO LIRICO SGAE

**9. *Mentir a tiempo***

Zarzuela en 1 acto, original de Angel M<sup>a</sup> Dacarrete.  
Puesta en música por Manuel Fernández Caballero.  
Estrenada el 23 de marzo de 1856 en el T. del Circo.

**10. *El amor y el almuerzo***

Farsa en 1 acto, arreglada por Olona.  
Puesta en música por Gaztambide.  
Estrenada el 23 de marzo de 1856 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**11. *Entre dos aguas***

Zarzuela en 3 actos, original de Antonio Hurtado.  
Puesta en música por Gaztambide y Barbieri.  
Estrenada el 4 de abril de 1856 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**12. *La hija de la Providencia***

Zarzuela en 3 actos, original de Tomás Rodríguez Rubí.  
Puesta en música por Emilio Arrieta.  
Estrenada el 16 de mayo de 1856 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**13. *El Postillón de la Rioja***

Zarzuela en 2 actos, arreglada para la escena española por Olona.  
Puesta en música por Oudrid.  
Estrenada el 7 de junio de 1856 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

**14. *Gato por liebre***

Zarzuela en 1 acto, original de Antonio Hurtado.  
Puesta en música por Barbieri.  
Estrenada el 21 de junio de 1856 en el T. del Circo.  
ARCHIVO LIRICO SGAE

## CAPITULO 14

# INAUGURACION DEL TEATRO DE LA ZARZUELA (1856)

### DESARROLLO DE LA TEMPORADA

"El suceso más importante del año cómico musical de 1856 a 1857 fue la edificación del Teatro de la Zarzuela, que, a la vez representa el triunfo y consolidación de este género lírico y dramático"<sup>1</sup>. Barbieri, llegado a ese momento en la narración de sus datos teatrales, se detiene para dejar constancia del hecho fundamental que supone el cambio en el modo de producción del nuevo género, tal y como ya hemos comentado: la construcción e inauguración del Teatro de la Zarzuela. Comenta Barbieri lo siguiente: "Viendo nosotros el excesivo alquiler que nos llevaba Colmenares por su Teatro del Circo, y calculando que con algo más que se añadiera podíamos aspirar a construir un teatro que llegara a ser nuestro; nos echamos a buscar en Madrid terrenos a propósito para la construcción, y capitalistas que nos adelantaran el dinero necesario para ella. Al efecto pusimos los ojos en un terreno propio de don José de Salamanca que había frente al Circo y en el cual sólo había unas cocheras de dicho Señor. Salamanca tenía un secretario factótum, llamado don Jerónimo Fernández, que era amigo nuestro y que después de varias idas y venidas, nos escribió la carta siguiente:

«Señores don Francisco Salas, don Francisco Asenjo Barbieri y don  
Luis Olona:

Madrid, 14 de Mayo de 1855.

Muy Señores míos:

En vista de la carta que ustedes dirigieron en 30 de  
abril último al señor Salamanca y de la conferencia que hemos tenido  
para llevar a cabo la adquisición que ustedes desean del terreno que

---

<sup>1</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 557.

dicho señor posee en el Calle del Barquillo con vuelta a la Plaza del Rey, debo manifestarles que el señor Salamanca les hará esta cesión bajo las bases siguientes:

El precio de cada pie de terreno será el de sesenta y cinco reales vellón.

El pago del total valor lo harán ustedes en diez años y en cantidades iguales.

La primera anualidad será anticipada y satisfecha al otorgar la Escritura.

El interés que hasta la extinción de los pagos han de abonar ustedes será el de seis por ciento anual.

Para asegurar debidamente el cumplimiento de este contrato por parte de ustedes el señor Salamanca, además de la hipoteca especial y privilegiada del mismo terreno, o del edificio que sobre él se levante, desea una garantía de hasta veinte mil duros para responder de que se verificará sin intermisión la obra que ustedes proyectan. Algunas otras condiciones de pura fórmula y que en nada alterarán la esencia de este negocio, tal como la propiedad de un palco en el nuevo teatro en la forma y situación que ustedes convendrán después, quedan para cuando se otorgue la Escritura en definitiva.

El señor Salamanca que lleva en este asunto más que su propio interés el deseo de ayudar a ustedes en su pensamiento, me encarga decirles que si bien en los proyectos de negocios no puede menos de fijarse un límite o plazo para darlos concluidos o libres de compromiso para ambas partes, no señala plazo para su contestación, pero espera que ésta no se haga aguardar más allá de lo prudente y razonable.

Cualquier alteración que ustedes piensen hacer en su primitivo pensamiento, les ruego me la avisen por si fuera bastante para modificar las bases contenidas en esta carta.

Jerónimo Fernández»

Esta carta, como era muy natural, no llenaba nuestros deseos -comenta Barbieri-, porque además de sus tirantes condiciones, tenía el asunto el grave inconveniente de que hecho esto, teníamos que buscar quien también nos diera el dinero necesario para la construcción del teatro, lo cual era una doble operación difícilísima de realizar todo caso que



Salamanca no quería meterse en más que en la venta de su terreno. Por consiguiente tuvimos que abandonar esta idea después de las mil negociaciones y entrevistas que habíamos efectuado para obtener planos del terreno y para buscar, aunque inútilmente quién quisiera facilitarnos los fondos necesarios, que nos comprometíamos a pagar, no sólo hipotecando la finca y terreno, sino hasta nuestro sueldo y bienes. En tal situación no hubo más remedio que renunciar a los planes sobre el terreno de Salamanca y echarnos a buscar otros caminos para llegar al fin apetecido"<sup>2</sup>. Está claro que las condiciones del banquero, no eran del todo desinteresadas a su propio beneficio. Cotarelo, no comenta este hecho<sup>3</sup>, pasando directamente a hablar de Francisco de las Rivas como "benefactor" de la construcción, pero parece evidente que en un momento en el que las crisis políticas con sus consecuencias económicas habían logrado hacer de Salamanca el dueño de medio Madrid, este grupo de compositores y libretistas acudiese a él.

Barbieri continúa con su relato: "Dio la casualidad que Salas habitaba una casa en al Calle de Jovellanos enfrente de la cual había unos talleres de coches que eran unos inmundos casuchos pero que revelaban tener más que suficiente terreno para la construcción de un teatro y como Salas se asomara un día al balcón y observase los dichos talleres concibió la idea de hacer en ellos el teatro. Desde entonces empezaron las indagaciones y trabajos preparatorios con don Francisco de las Rivas para conseguir que entrara este acaudalado banquero en nuestro negocio, siendo quien nos diera no sólo el terreno, sino el dinero necesario para la construcción.

Después de muchas sesiones con el señor Rivas para el objeto, y habiendo quedado conformes con él las bases generales de la construcción, se empezó a tratar de los planos y arquitecto que los había de hacer: Rivas proponía a su arquitecto don José Guallart y mis compañeros estaban indecisos en el particular, cuando yo les propuse a don Jerónimo de la Gándara. Este joven a quien yo conocía por ser marido de una amiga mía, Amalia Aguado, no lo aceptaban por completo mis compañeros, y Rivas no se oponía a su admisión pero al mismo tiempo no renunciaba a que

---

<sup>2</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid (Documentario).

<sup>3</sup> Tampoco lo recoge Díaz Palmer, M<sup>a</sup> del Carmen en su artículo "Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX. Madrid, Instituto de Estudios madrileños. Madrid, 1975 (publicado en la Revista *Segismundo*, nº 19 y 20).

Guallart le representara. Mucho trabajo me costó por fin convencer a todos para que Gándara hiciera los planos, pero por fin lo conseguí, quedando acordado que si bien Gándara los hacía para la construcción había de cooperar también como director Guallart, por considerar a éste como hombre de mucha práctica por haber dirigido un sin número de obras en su larga carrera arquitectónica<sup>4</sup>. Ya determinado esto, nos reunimos Salas, Olona, Gaztambide y yo y discutimos y escribimos las bases, detalles y repartimiento que había de tener el teatro en toda su distribución: todas estas instrucciones se las llevamos a Gándara, quien después de varios borradores y consultas con todos nosotros, hizo por fin los planos que nos agradaron mucho, particularmente en lo que respecta a la fachada que era preciosa y algo semejante, aunque mejor, que la que hoy existe y que fue preciso sustituir a aquella por las causas de variación en la alzada de pisos que aconsejó la práctica; la fachada existente la proyectó Guallart conservando algo de la forma de la de Gándara.

Aprobados ya los planos se trató de hacer el presupuesto de la construcción y al efecto se acordó que los hiciera Gándara como así sucedió; pero es el caso que cuando estos presupuestos se le dieron a Guallart para que los examinara, éste hizo diversas objeciones importantes. En tal caso tuvimos una reunión de los dos arquitectos, Rivas y nosotros en el Teatro del Circo para procurar el acuerdo de Gándara y Guallart; este acuerdo, no fue completo en la reunión y se acordó por todos que los dos arquitectos solos se juntaran e hicieran un nuevo presupuesto definitivo para poder proceder a la construcción; los dos arquitectos se conformaron en hacerlo y presentárnoslo firmado por ambos a la mayor brevedad, sin embargo que nosotros advertíamos gran desacuerdo y mal disimulada rivalidad entre ellos, rivalidad que a los pocos días estalló del modo siguiente: ya ellos se habían reunido y quedado conformes cuando enviando Guallart a Gándara los presupuestos para que los firmara según se había acordado, éste no quiso hacerlo y antes al contrario se llegó a nosotros y en aire de chismorreó nos dijo que aunque había quedado conforme con Guallart aparentemente, que en la realidad no pasaba por los presupuestos que ambos habían acordado: el resultado de esto fue que cuando vimos a Guallart nos demostrara su gran

---

<sup>4</sup> Noticias detalladas sobre las características arquitectónicas del teatro y su resultado aparecen en el capítulo 2 de esta tesis.

sorpresa cuando, según decía, Gándara estaba conforme con él en los presupuestos en cuestión. Semejante informalidad de parte de Gándara nos alarmó haciéndonos concebir el temor de que de la manera que se presentaba el asunto fuera tal vez capaz de crearnos algún serio embarazo, o de exigirnos por los planos una cantidad demasiado crecida: para prevenir este caso llamé yo a Gándara a mi casa y le hice que me firmara un papel en el que evaluaba sus planos en ocho mil reales; al mismo tiempo le aseguré que era cosa decidida que la dirección de la obra la hicieran los dos arquitectos, y en esto quedó al parecer conforme, todo caso que se convenció de que siendo Rivas quién daba el terreno y el dinero era natural que no desistiera de ser representado en la obra por un arquitecto de su particular confianza como era Guallart, si bien no se oponía a que Gándara nos representara a nosotros.

Por otra parte, mis compañeros que veían la poca formalidad de Gándara, se agitaban con razón y pegaban a cada paso conmigo que era quien lo había propuesto y sostenido; todo lo cual me proporcionaba disgustos de consideración, hasta que viendo el derribo de las casuchas viejas y la construcción del Teatro, Gándara ni se presentaba ni se tomaba el más mínimo interés por la obra, yo levanté mano y mis compañeros acordaron su separación definitiva para la cual Rivas le llamó y pagándole sus 8.000 reales por los planos, quedó de único director de las obras el arquitecto Guallart. Entonces se empezaron a ver prácticamente los defectos capitales de los planos de Gándara, entre los cuales recuerdo la altura de los pisos de anfiteatro, que eran tales que a la última fila no se podía llegar sino a gatas: éste y otros varios defectos en la estrechez de las localidades, hicieron alterar los planos primitivos a Guallart, quien, como queda dicho, tuvo que proyectar la fachada existente y algunos detalles en la construcción, siendo el más importante la armadura o cubierta del teatro, pero conservando sin embargo en totalidad la distribución de los planos de Gándara. Viendo también que con la mayor alzada de los pisos quedaría el teatro demasiado alto, acordamos suprimir un piso. En una palabra, Guallart quedó de único arquitecto y Comín (a quien había propuesto Rivas y había contratado la obra por un millón y tantos mil reales, alzados) como aparejador general y contratista, los cuales, con el constante auxilio nuestro, llevaron a cabo las obras todas del edificio teatro. Luego supe que Gándara me roía los zancajos, por causa de su separación; buen pago me dio por haberle propuesto y sostenido a pesar

de los disgustos que con su informalidad me proporcionó!!...¡Cosas del mundo!". Detalles sobre la construcción, los obreros, y el resultado arquitectónico final fueron publicados en el *Album de la Zarzuela*<sup>5</sup>, miscelánea que dirigida por Velaz de Medrano, el crítico de *La España*, aparece en Madrid en 1857 para conmemorar la inauguración del Teatro de la Zarzuela.

"Respecto a las condiciones con (158)<sup>6</sup> que Rivas entró en este negocio, es de advertir que tuvimos muchas sesiones; que Rivas nos hizo una cuenta, por la cual puso el terreno al precio que quiso y uniéndole al de la construcción no sólo capitalizó los intereses del dinero efectivo que iba a entregar, sino los del valor del terreno (muy subido, por cierto) y los intereses que arrojaban el terreno y el dinero durante la construcción: hechas estas capitalizaciones en masa común, hizo la cuenta de los intereses del total pagadero en 12 años, y todavía después de esto hizo masa común de todo, repartiéndolo en los doce plazos iguales de a 18.000 duros cada uno: cuenta que aunque tirantísima no tuvimos más remedio que aceptar, después de haber convenido en las bases generales (esta Escritura provisional, la firmamos en la Dirección del Teatro del Circo el día 11 de Febrero de 1856), relativas al dinero y de haber entregado a Rivas 12.000 duros bajo un recibo provisional, entre tanto que se entendía por el abogado don Manuel Cortina el borrador de la Escritura a cuyo trabajo contribuimos todos y en particular Luis de Olona y Gaeta.

El 19 de Febrero de 1856, se empezó la demolición de los casuchos que había en el sitio que ocupa el teatro. El 2 de Marzo del mismo año, empezaron las excavaciones. El Jueves, 6 del mismo mes y año, se colocó la primera piedra del nuevo Teatro de la Zarzuela por la Señorita doña Carmen de las Rivas y en presencia de su padre don Francisco de las Rivas, de sus tíos y de los señores, Gaztambide, Olona, Barbieri y Salas, quienes depositaron en una caja de plomo un acta firmada por todos los interesados en la obra y un número de libretos de las Zarzuelas en cuya

---

<sup>5</sup> Dicho *Album* es una de las fuentes que utilizamos para llevar a cabo la descripción del teatro en el capítulo 2.

<sup>6</sup> Estos números que aparecen en paréntesis son los que corresponden a la numeración de las cuartillas que hace Barbieri dentro de sus papeles (*Legado*), y por ello los hemos respetado.

composición figuran como autores todos los principales poetas y compositores que desde la representación de *El Duende* hasta la fecha habían formado una parte activa en el establecimiento del Género Lírico-Español. A esta ceremonia que se verificó con todas las formalidades, aunque sin ostentación, asistieron solamente las personas interesadas y las que por casualidad se hallaban próximas; entre las que se encontraba el autor dramático don Antonio Hurtado y algunas otras. Cubierta la piedra con la correspondiente fábrica de ladrillo por mano del mismo contratista aparejador de la obra don José Comín, recibió la señorita de Rivas, de mano de Olona, en nombre de todos nosotros un precioso ramillete de flores naturales que ella aceptó con suma amabilidad disponiendo enseguida, por orden de su padre, que se diera a todos los trabajadores de la obra una gratificación. La piedra quedó depositada a dos pies de distancia a la derecha del eje o centro de la fachada. El Acta que se encerró en dicha piedra fue redactada por don Luis de Olona y manuscrita en pergamino por mi amigo don José López de la Flor (Oficial primero del Archivo del Duque de Osuna).

«En la Villa de Madrid, hoy Jueves 6 de marzo de mil ochocientos cincuenta y seis, reinando doña Isabel II, se colocó esta primera piedra del Teatro Lírico-Español, por la señorita Da. Carmen de las Rivas, hallándose presente su padre don Francisco de las Rivas, propietario en esta corte; los principales fundadores y actuales empresarios del Teatro de la Zarzuela, señores don Francisco Salas, primer actor lírico, don Joaquín Gaztambide y don Francisco Asenjo Barbieri, maestros compositores de música y don Luis de Olona, autor dramático; el arquitecto y director de la construcción don José Guallart y el maestro de obras don José Comín.

El edificio que hoy se levanta, está destinado a las representaciones Lírico-Dramáticas que hace cinco años, desde la formal creación de la Zarzuela, tiene lugar en el Teatro del Circo, situado en la Plaza del Rey.

Merced a la honrosa cooperación del señor de las Rivas, quien como dueño de estos solares y en gracia de su entusiasmo por el género lírico-español costea la construcción del nuevo Teatro, para que sea un día propiedad de los empresarios de la Zarzuela; éstos, con la constante fe que los anima, esperan que el arte lírico-español tendrá en este

recinto un templo digno del porvenir que le aguarda y un culto tan noble y duradero como debe ser su gloria.

La presente acta, que firman los señores cuyos nombres constan al frente de ella, queda desde luego depositada en esta piedra con los libros de las zarzuelas cuyo éxito ha contribuido más directamente hasta la fecha a la prosperidad y a los adelantos del género».

Estos libretos tuvo encargo de comprarlos Luis Olona y eran cinco o seis entre los cuales sólo recuerdo los de las Zarzuelas *El Duende* y *Jugar con fuego*. En 16 de Abril de 1856 se firmó por fin ante el escribano don José de Celis Ruiz la escritura nuestra con don Francisco de las Rivas de la cual apuntaré aquí un extracto"

«En la Villa de Madrid señor Rivas de una parte y de la otra Salas, Barbieri, Gaztambide y Olona dijeron que el primero como el dueño de los solares nº 10, 11 y 12, que son parte del nº 27 antiguo, manzana 271, que deben ocupar los números 4 y 6 nuevos de la Calle Jovellanos, tiene contratado con los segundos la construcción en dichos solares de un teatro bajo las condiciones siguientes:

- 1ª- Rivas como dueño de los solares cuya extensión es de 27.702 pies cuadrados contrata con los otros 4 señores la construcción en ellos de un teatro de cuenta de éstos, cuyo valor total, concluido que sea, e incluso el de los solares, será el de 4.320.000 reales en la forma siguiente 350.000 reales el terreno y 3.970.000 reales la construcción.
- 2ª- La construcción la hará Rivas con arreglo a los planos, dibujos y bocetos trazados por el arquitecto nombrado por Salas, Barbieri, Gaztambide y Olona, y todos los comparecientes han firmado ya los presupuestos aprobados en igual forma.
- 3ª- Los señores S. B. G. y O. intervendrán en todos los ajustes de obra.
- 4ª- Rivas dará todo el dinero que se necesite hasta la conclusión del Teatro.
- 5ª- Rivas conservará a perpetuidad en el teatro para sí y sus herederos el palco entresuelo de proscenio que tiene 180 pies cuadrados de superficie y si pasando el tiempo el teatro desapareciera los 4 Señores se obligan a indemnizar a Rivas con la cantidad de 40.000 reales de vellón efectivo.

- 6ª- Hasta que se haya reintegrado Rivas , éste tendrá derecho de entrar a todas horas en el Teatro.
- 7º- Los 4 indicados se comprometen y obligan de mancomún e in solidum a comprar a Rivas el teatro por los 4.320.000 reales en la forma que se dirá y Rivas se obliga a vendérselo sin más reserva que la del palco indicado.
- 8ª- Los 4 entregan a Rivas en este acto 240.000 reales a cuenta de los 4.320.000 de cuya entrega doy fe. Los 4.080.000 reales restantes los abonarán en 12 anualidades de 360.000 cada una que principiarán a contarse el día que se abra el teatro. Los años empezarán el 1º de septiembre y concluirán en 30 de junio del siguiente. Los pagos se harán por semanas vencido a 8.372 reales cada una.
- 9ª- Si el primer año se abriera el teatro, después el 1º de Septiembre se prorratearán los 360.000 reales hasta el 30 de junio desde el día de apertura.
- 10ª- En caso de ser la apertura después el 15 de noviembre, se prorratearán los 360.000 reales desde la fecha al 31 de agosto.
- 11ª- Por falta al puntual pago del todo o parte de cualquier anualidad podrá Rivas rescindir este contrato o vender el teatro, y si lo hiciere se procederá a una liquidación en los términos siguientes:

- 1º\_ Los 240.000 reales del adelanto, los perderán los cuatro señores y los hará suyos Rivas como indemnización de perjuicios.
- 2º\_ También perderán los 4 y hará suyos Rivas los 360.000 reales de la primera anualidad si la rescisión tuviera lugar después de pagada o la parte de ella entregada si se verifica durante la misma 1ª anualidad.
- 3º\_ Desde el 2º año se abonarán al señor Rivas 240.000 reales por vía de indemnización y arrendamiento del teatro, si hubiere exceso lo devolverá en el acto, sin que pueda exigírsele interés de la suma en que consista, y si resultase déficit, lo abonarán de mancomún e in solidum los cuatro señores.
- 4º\_ Caso de rescindir dentro del primero o segundo año los cuatro se obligan con igual mancomunidad a completar

sobre lo que haya recibido Rivas, hasta 840.000 reales que por lo menos ha de abonarse a éste.

- 12ª- Pasado el 2º año, pueden los señores rescindir avisando por escrito precisamente tres meses antes de vencer la anualidad: si así lo hiciesen se liquidaría como queda dicho; pero si no avisaran oportunamente, quedarían precisamente obligados al pago de otra anualidad en los términos estipulados.
- 13ª- Los efectos de la rescisión serán quedar Rivas dueño absoluto y único del teatro y los cuatro señores libres de las obligaciones de este contrato, salvo las que se refieren a la liquidación.
- 14ª- Si pasados el 1º y 2º año los cuatro señores hubieran satisfecho los plazos para ellos establecidos y ocurriera un incidente por el cual no pudieran los 4 abonar a Rivas en alguno o algunos de los 10 años restantes el completo de la cantidad a cada uno de estos 10 años señalada, entonces se prorrogará este contrato por un número de años igual a aquel en que no se completa los pagos respectivos; y en este caso los 4 señores abonarán a Rivas en cada uno de estos años en que no se completa la cantidad del plazo. La suma de 240.000 reales vellón libres de contribuciones, sólo en el concepto de indemnización intereses y alquiler por dicho año se prorroga sin que se entienda que los 240.000 reales entran para nada ni se aplican al pago total de lo que se adelanta a Rivas por la propiedad del teatro, y sin que esto afecte en nada tampoco a las cantidades que a cuenta de la adquisición del teatro y terreno hubiesen entregado los cuatro señores, así como a los derechos sucesivos de los mismos.
- 15ª- Si vencida una semana pasasen diez días sin haber satisfecho la cantidad a ella correspondiente, además de la acción contra los bienes de los 4 señores, tendrá Rivas derecho de intervenir y cobrar los productos diarios del Teatro para hacerse pago de lo 240.000 reales de la anualidad; entendiéndose que mientras por cualquier medio haga efectivo Rivas este pago, los 4 señores no pierden ninguno de los derechos establecidos en esta escritura para hacerse propietarios a su tiempo del terreno y teatro.
- 16ª- Es condición de este contrato que si los 4 señores no avisan por escrito a Rivas en fin de marzo de cualquiera de los 10 últimos años, que dan por rescindido el contrato presente, contraen desde luego y



por este sólo hecho la obligación de responder de la anualidad del siguiente año y por el completo de los 240.000 reales en todos los casos, incluso los de quiebra de la Empresa, supuesto que el carácter de empresarios que puedan tener los 4 señores es independiente del carácter de compradores que les da esta escritura.

- 17ª- Es también condición que si por orden de las Autoridades, revolución o incendio del edificio no pudiesen tener lugar las representaciones en el teatro, no se contarán hábiles para pagar a Rivas los días que dure cualquiera de estas circunstancias, sin que semejante interrupción afecte en nada a los derechos de ambas partes contratantes, ni al pago total que deben hacer a Rivas los 4 señores, pues las suspensiones forzosas ya citadas se considerarán únicamente como tiempo no transcurrido para los pagos que deberán continuar desde el momento en que las suspensiones cesen, prorrogándose por consiguiente el año por tantos días como hayan durado, dentro de cuya prórroga deberá quedar pagada la anualidad en los términos indicados.
- 18ª- El terreno y teatro quedan desde este momento afectos a las condiciones de esta escritura; y así mientras los 4 señores llenen las condiciones de ella, Rivas no podrá disponer del terreno ni del teatro, ni alterar la forma de éste, ni constituir en ellos hipoteca ni obligación alguna.
- 19ª- Al verificar el pago de cada semana, Rivas dará a los 4 señores un recibo provisional y al fin de la anualidad se canjearán todos estos recibos por carta de pago equivalente.
- 20ª- En el caso de fallecer alguno de los 4 señores se entenderá subrogados en su lugar sus herederos, confirmando este contrato en observancia sin que tenga Rivas derecho a alterarlo mientras sigan los pagos en él estipulados y las demás obligaciones cumpliéndose.
- 21ª- También se entenderá subsistente en iguales términos, caso de separarse alguno de los 4 señores, toda vez que los demás quieran continuar y sigan cumpliendo todas las obligaciones de esta escritura.
- 22ª- Si alguno de los 4 señores vendiera su parte, ha de ser precisamente con el consentimiento de Rivas y los demás interesados, y con la condición de que el comprador o compradores se obliguen precisa, solemne y mancomunadamente a cumplir todo lo de esta escritura y

quedando el que enajenase como su fiador, obligado a responder por ellos si faltasen a su compromiso.

- 23ª- Los 4 señores abonarán a Rivas todas las contribuciones ordinarias y extraordinarias que se le impongan y exijan sobre el teatro, mediante a que las anualidades que van expresadas las ha de recibir intactas y libres de todo gravamen. Así mismo es de cuenta de los 4 señores el pago del derecho de hipotecas que se devengue en virtud de esta escritura y los que puedan devengarse a la finalización o consumación del presente contrato, mediante a que así lo tiene convenido con del señor Rivas.
- 24ª- Es así mismo condición que los 4 señores deben costear y hacer de su cuenta todas las reparaciones que sean necesarias en el teatro y sus dependencias procedentes de desperfectos que deben su origen al uso o de casos fortuitos, así como las que exija la conservación del edificio.
- 25ª- El señor Rivas declara que el terreno sobre el cual ha de edificarse el teatro, se halla absolutamente libre de todo censo, pensión y gravamen según se acreditará por los títulos de pertenencia.
- 26ª- Las decoraciones de toda clase, puertas, bastidores, y cuerdas que los 4 señores construyan para servicio del teatro, quedarán de la propiedad del señor Rivas caso de rescindirse este contrato; así como las harán suyas los 4 señores satisfecho que sea el importe total del precio en que deben adquirir el teatro y el terreno en que este se construya.
- 27ª- El señor Rivas tendrá derecho durante el periodo de este contrato, para establecer si lo estima conveniente un conserje encargado de cuidar tanto las decoraciones que ahora construya como las que los 4 señores puedan hacer en lo sucesivo y han de quedar por suyas si se rescinde el contrato con arreglo a lo estipulado en la condición precedente.
- 28ª- Debiendo recibir los 4 señores el teatro con todas sus puertas, ventanas, cristales, cerraduras, y demás útiles corrientes, se obligan a dejarlo todo en el mismo estado en que lo reciban, siendo de su cuenta la reposición de cuanto pueda faltar de lo recibido.

En los términos que van expresados formalizan los señores otorgantes esta escritura, obligándose a observar y cumplir exactamente las 28 condiciones en ella inserta». (Siguen las firmas)

Firmada la anterior escritura, cuyas tiránicas y leoninas condiciones no tuvimos más remedio que aceptar, seguían las obras de el nuevo teatro con la mayor actividad por la cual es digno de particular elogio el contratista y maestro de obras don José Comín que desplegó en la dirección grandes dotes de inteligencia para el caso. Nosotros a la par que interveníamos en todo lo concerniente a la construcción, nos ocupábamos en hacer preparativos artísticos para la reunión de la compañía y para tener las zarzuelas nuevas que fueran necesarias para el nuevo teatro. Tratándose de cual sería la función inaugural se dividieron mucho los pareceres; yo opinaba que debía estrenarse el Teatro con *La Púrpura de la Rosa* u otra zarzuela de Calderón, convenientemente refundida; otros opinaban por una función mixta de obras del repertorio moderno conocido y finalmente Luis Olona dijo que no toleraría que nadie hiciera la función inaugural como no fuera él con una obra nueva: esto que pareció muy lógico no pudo tener efecto porque Olona, a pesar de sus buenos deseos, se fue a pasear a París, y no escribió una obra en seis actos con el tiempo necesario para que se pusiera en música: en tales circunstancias fue preciso organizar la función inaugural que se dirá después compuesta de diversos elementos. La formación de la compañía ofrecía varias dificultades; una muy principal nos la suscitó la tiple doña Amalia Ramírez: esta señorita a quien nosotros habíamos sacado del Conservatorio y colocado en un lugar preferente en nuestro teatro, había logrado ganarse las simpatías del público, más bien que con su canto, con sus monaditas y la gracia de sus pocos años: esto la infatuó hasta el punto de creerse una notabilidad y como al mismo tiempo se hallaba rodeada de aduladores que la pretendían como amante, desarrolló un orgullo tan grande como estúpido, orgullo a que daban lugar particularmente su madre y un cierto novio que la niña tenía y que aparentaba ser rico con los regalos que la hacía; esto unido al odio que dicha Ramírez y la Adelaida Latorre se profesaban, fue causa de que a pesar de estar comprometida (con la escritura) la Ramírez con nosotros por un año más, ésta nos comunicara que como iba a casarse no continuaba en el teatro. Nosotros entonces quisimos hacer valer el contrato firmado y ella trató de

anunciarlo diciendo que estaba enferma para lo cual presentaba simuladas certificaciones del médico. Puestos en este caso y después de mil inútiles idas y venidas nos convencimos finalmente de que no podíamos contar con ella, porque siguiendo en el terreno de mala fe en que estaba, nos podría hacer más daño que provecho al hacerla cantar por fuerza cumpliendo con una escritura que de ella teníamos firmada. En tal estado nos fue preciso formar otro plan de compañía aunque con la gran falta de un *Prima donna* de las simpatías de la Ramírez. He citado estos acontecimientos porque sin ellos no se conocería la razón que andando el tiempo tuvimos los autores para determinar que en cualquier teatro de provincias donde cantara la Ramírez se exigiera por nuestras obras unos derechos excepcionales y muy crecidos, como en revancha de la fea acción y proceder ingrato que con nosotros había usado dicha Ramírez.

Para que se forme una idea de la organización del Teatro del Circo en el año teatral anterior a la construcción del Teatro de la Zarzuela, incluiré una lista y presupuesto de la compañía y gastos de el año 1855 al 1856 y es como sigue:

<u>Nombres</u>	<u>Reales de vellón diarios</u>
1ª Dama tiple: Da. Amalia Ramírez_____	233
1ª Dama tiple: Da Adelaida Latorre_____	166
1ª Dama tiple: Da. Carolina di Franco_____	134
2ª Dama tiple: Adela Zapatero_____	40
2ª Dama tiple: Dolores Fernández_____	18
Partiquino: Dolores Castro_____	18
1º Actor: Francisco Salas_____	333
Gracioso y Tenor cómico: Vicente Caltañazor_____	200
Tenor: José Font_____	217
Tenor: Manuel Sanz_____	200
Bajo: Joaquín Becerra_____	130
Bajo: Francisco Calvet_____	80
Barítono: Ramón Cubero_____	80
2º Tenor: Carlos Marrón_____	26
2º Bajo: Manuel Franco_____	26
Cabo de Coros: Félix Ruiz_____	19

Director de Orquesta: Cristóbal Oudrid	50
Maestro de Coros: Joaquín Espín y Guillén	30

---

Suma y sigue: 2000

#### Número de Representaciones

En el año de 1851 al 52	299
En el año de 1852 al 53	282
En el año de 1853 al 54	283
En el año de 1854 al 55	269

Recibido en alquileres	927.360
Recibido en Billetes	160. 398
Recibido en Decoraciones y Desperfectos	120. 000

---

Total: 1. 207. 798

Este total es la cantidad que abonamos a Colmenares por el alquiler del Circo.

#### Suma anterior 2.000

Apuntador de verso: Juan Bueno	20
Apuntador de verso: Francisco Bueno	20
Apuntador de verso: José Gubiela	20
2º Apuntador de verso: Alejandro Gómez Hano	12
2º Apuntador de música: Juan Manuel Cáceres	20
Coros de ambos sexos	410
Profesores de orquesta	554
Director de la Empresa: Joaquín Gaztambide	120
Contador: Antonio Lamadrid	30
Agente de la Empresa: Luis Olona (padre)	35
Director de escena: José de Olona	60
Escribiente de la Dirección: Manuel Aguader	24

Autor: Cecilio Lezaun.....	22
Cajero: Carlos Lamadrid.....	14
Pintor y director de la maquinaria: Luis Muriel.....	275
Sastre y Alquilador de trajes escénicos: Vicente Zaldívar.....	110
Alquilador de muebles para la escena y dependencias: Julio Bolumburu.....	34
Suma y sigue:.....	3780

Suma Anterior: 3780

Primer avisador: Pedro Ignacio de Reguera.....	16
2º Avisador: Miguel Sánchez.....	12
Copiante de música, por tanto alzado: señor Serrano.....	60
Copiante de papeles de verso, el indicado: Alejandro Gómez Hano.....	20
alquiler de dos pianos: señor Monreal, músico mayor del Regimiento del Príncipe y su Banda.....	50
Alquilador de coches: señor Acevedo.....	70
Cabo de Comparsas.....	4
Comparsas.....	8
Impresiones y carteles.....	30
Guardarropía y armas.....	60
Alquiler y servicio de pelucas: señor Lambrini.....	18
Acomodadores de la Platea.....	74
Billetero: Juan Coronado.....	23
Barrendero y portero.....	15
Contribución industrial.....	52
Tanto por ciento a los autores dramáticos y líricos (término medio).....	742
-Suma y sigue: .....	5.116
Suma anterior: .....	5.116
Diario de anuncios.....	16

Funciones extraordinarias que se pagaban a ciertos 1º actores, como excedentes del número que tenían obligación de hacer por su contrato.....	111
Producto de funciones a beneficio de actores, según contrato repartido a prorrata en la temporada.....	446
Alumbrado de gas esperma y aceite.....	80
Alquiler de Casa a don segundo Colmenares.....	920
Desperfectos de la misma.....	40
Imprevistos.....	66
-	-
Total: .....	7.120

Resulta pues que multiplicando este total de gasto diario de 7.210 reales por los diez meses que duró la temporada, hallaremos un gasto total de 2.114.640 reales a cuya cantidad siempre se puede añadir algunos otros gastos que no van indicados en este presupuesto y entre los cuales merece una particular mención el de las cantidades que se prestaron a diversos poetas, en concepto de que escribirían obras que no han llegado a componer, y cuyas cantidades no nos han devuelto; y otro gasto que merece una particular explicación y referir los antecedentes de él, que son los siguientes: durante muchos años, a contar desde la época en que se tenía por delirio la creación de un Teatro Lírico-español, estaba dedicado a escribir artículos de crítica musical en varios periódicos de Madrid, y más particularmente en el titulado *La España*, un amigo nuestro llamado don Eduardo Velaz de Medrano, el cual era no solamente el único que se dedicaba a este ramo de literatura (177) en Madrid, sino el que en todos sus artículos defendía la idea de la posible creación del género lírico nacional, con un ardor y una constancia a toda prueba; semejantes títulos a nuestra consideración y amistad nos hicieron contar con él y nombrarle secretario de la sociedad llamada **España Musical**, que ya atrás queda mencionada y asociarle a nosotros con el lazo de la amistad. Como prueba de nuestro reconocimiento además le habíamos señalado desde que tuvimos Empresa en el Circo una butaca de fila, que se le ha dado siempre gratis, y no dábamos paso artístico que no lo consultáramos con él. En tal estado de cosas, vino la época de las disensiones ocasionadas por Arrieta y sus parciales, en la cual llovían contra nuestra Empresa sendos artículos

de periódico, cuyas tendencias eran hacernos una oposición y guerra sin tregua, guerra en la que nosotros no contábamos con otras arenas que nuestras obras musicales, al paso que los contrarios disponían de casi todos los periódicos de Madrid que eran otras tantas bocinas para pregonar nuestro descrédito. Esto nos hizo pensar en la creación de un periódico semioficial que fuera completamente nuestro y en el cual pudiéramos responder a las falsedades y ataques que se nos dirigían. No nos convenía, sin embargo, presentarnos en la arena periodística a cara descubierta, y así para conseguir nuestro objeto, pusimos de nuestra parte en el asunto al expresado Velaz de Medrano, con quien convinimos que se crearía un periódico semanal, que nosotros secretamente costearíamos y que él dirigía, como si exclusivamente fuera el redactor y propietario. Convenidos en todo vio por fin la pública luz nuestro periódico titulado *La zarzuela*, el día 4 de Febrero de 1856. Las vicisitudes y cambios de nombre porque pasó este periódico desde la fecha de su creación hasta que dejó de publicarse, en 27 de Septiembre de 1898, están consignadas en el mismo, siendo únicamente de este lugar el indicar que aunque nos costó mucho dinero no produjo sin embargo los efectos apetecidos por causa de la incurria y abandono proverbiales en su director y nuestro amigo Velaz. Ya que de publicaciones se trata, diré que también pensamos en imprimir un libro que al mismo tiempo que contenía una historia y guía del Teatro de Jovellanos, contuviera artículos, dibujos y música. La redacción de este libro (que debió publicarse a la apertura del nuevo Teatro) se le encargó también a Velaz, pero no contábamos con la pereza de éste y así aunque yo le di todos los datos, y aunque gastamos un dineral en su confección no logramos que Velaz lo hiciera a tiempo y así se publicó en el año 1858 y aún algo incompleto porque Velaz había dado lugar a que se le perdieran algunos de los muchos apuntes históricos que yo le proporcioné; éste libro (179) titulado *Album de la zarzuela* es, sin embargo muy curioso y tanto en él como en la colección de el periódico antes citada, hay muchos datos curiosos, que deberá consultar el que quiera tener pormenores históricos con abundancia sobre todo lo concerniente a la zarzuela en Madrid y en las provincias; por lo mismo yo en estos ligeros apuntes sólo trato, por decirlo así, de nuestra historia secreta, puesto que de la pública tratan sobradamente las indicadas publicaciones.

Volviendo ahora a la organización de la Compañía para estrenar el nuevo teatro, diré que ocurrieron diversos incidentes y dificultades; uno



de ellos fue que viniendo a nosotros que ni el coro ni la orquesta estaban tan bien dirigidos como era de desear en un teatro en el que dominaba el elemento artístico, acordamos que la orquesta fuera dirigida y organizada por Gaztambide y el Coro por mi: esto parece un arranque de amor propio pero no es menos cierto que también Gaztambide como yo teníamos dadas repetidas pruebas de que éramos quienes más servíamos para el caso. Esta determinación se llevó a a efecto sin contrariedad aparente por parte de Espín, pero no sucedió lo mismo respecto a Oudrid. Sabiendo nosotros que este sujeto tenía todas sus ilusiones en estar al frente de una orquesta, y no queriendo, al separarle de este puesto para que servía no muy bien, chocar directamente con él, le (180) propusimos que se le daría un sueldo (que él decía necesitar) y que sería en concepto de compositor y en la inteligencia de descontarse del producto de sus obras, y si éste no era bastante a cubrir el sueldo que se le señalara, quedaría sin embargo todo el sueldo en su favor. Semejante proposición, que era muy aceptable, no fue aceptada por Oudrid, porque por lo visto lo que más quería era llevar la batutta, y antes al contrario, la dio del ofendido, murmuró largamente contra nosotros y se retiró de nuestra compañía con todos los síntomas de hostilidad contra nuestra Empresa y en particular contra Gaztambide que era el que había de ocupar su puesto: esta hostilidad se hizo aparente más adelante poniéndose Oudrid en el verano siguiente y en el Teatro del Circo a la cabeza de otra Compañía de zarzuela, como se verá en su lugar. por fin después de ésta y otras diversas dificultades quedó contratada nuestra Compañía para el Teatro nuevo, en la forma siguiente y con los sueldos diarios que se indican en reales vellón al lado de cada individuo a saber:

Dirección de la Empresa

<u>Director</u>	<u>Sueldo</u>
Joaquín Gaztambide_____	120

<u>Agente</u>	
Luis Olona (padre)_____	60

<u>Escribiente</u>	
Manuel Aguader_____	24

### Director de escena

José de Olona\_\_\_\_\_60

### Actrices

Adelaida Latorre\_\_\_\_\_166

Luisa Santamaría\_\_\_\_\_166

Carolina Di-Franco\_\_\_\_\_134

Matilde Flores\_\_\_\_\_100

Isabel Valentín\_\_\_\_\_60

María Soriano\_\_\_\_\_60

Dolores Fernández

### Actores

Francisco Salas\*\_\_\_\_\_333

Vicente Caltañazor\_\_\_\_\_200

Manuel Sanz\_\_\_\_\_200

José González\_\_\_\_\_160

José Carbonell\_\_\_\_\_146

Joaquín López Becerra\_\_\_\_\_130

Francisco Calvet\_\_\_\_\_80

Ramón Cubero\_\_\_\_\_80

\*Aunque Salas tenía señalados solamente los 333 reales indicados, por las condiciones de su particular escritura resultaba que lo que cobraba en realidad eran 500 reales diarios, o sea 15.000 reales cada mes, como mínimo.

### Maestro de Coros

Francisco Asenjo Barbieri\_\_\_\_\_80

### Coro

#### Tiples Primeras

Rafaela García\_\_\_\_\_14

Carolina Blanco\_\_\_\_\_11

Angela Jover\_\_\_\_\_10

Malvina Montañés\_\_\_\_\_10

Dolores Gómez\_\_\_\_\_10

Concepción Pérez\_\_\_\_\_10

Amalia Arias\_\_\_\_\_10

#### Tiples Segundas

Teresa Fernández	14
Juana López	13
Adela Montañés	10
Juliana Lázaró	10
Pilar Lázaró	10
Concepción Arroyo	10
<b><u>Tenores Primeros</u></b>	
Félix Ruiz (Cabo de coros)	19
José Chapuy	13
Tomás Galván	12
Felipe Moreno	12
José Rochel	12
Julián Mateos	12
Juan Ramón García	12
Mariano Romero	10
José Pocorull	10
<b><u>Tenores Segundos</u></b>	
José Rodríguez	14
Román Pavón	11
Sinforoso López	10
Miguel Díez	10
<b><u>Bajos</u></b>	
Ildefonso Larrasa	14
Cipriano García de Jalón	14
José García	11
Severiano González	11
Francisco Arderius	10
Manuel Fernández	10
Francisco Soler	10
Pascual Muñoz	10
Eduardo Unanue	10

Todos los coristas de ambos sexos tenían obligación de hacer papelitos, como en efecto los hicieron algunos que luego han alcanzado puestos superiores, por sus adelantos y disposiciones.

#### **Director de orquesta**

Joaquín Gaztambide	120
<b><u>Orquesta</u></b>	
<b><u>Segundo director y Primer violín concertino</u></b>	
Manuel Rodríguez	30
<b><u>Primer Violín. 2º Concertino</u></b>	
Ricardo Ficher	21
<b><u>Primeros violines</u></b>	
Joaquín León	19
Antonio Daroca	19
Pedro Carril	19
Tomás Yáñez	15
Juan Marimón	15
<b><u>Violín Primero de los segundos</u></b>	
Manuel Silva	15
<b><u>Segundos Violines</u></b>	
Gregorio Morales	17
J o s é	G a r c í a
Gómez	15
Javier Gaztambide	14
Francisco Telequia	13
Ricardo Gónima	11
Clemente Novoa	11
<b><u>Violas</u></b>	
José Vicente Arche	24
Vicente Juárez	14
Vicente Manjarrés	12
Ramón Ibáñez	11
<b><u>Violoncellos</u></b>	
Luis Muñoz	19
Camilo Fabiani	19
<b><u>Contrabajos</u></b>	
Manuel Muñoz	34
Mariano Sesé	19
Pablo Ruiz	16
Vicente Blasco	14
<b><u>Flauta</u></b>	
Pedro Sarmiento	40

### Flautín

Ramón Conde \_\_\_\_\_ 17

### Oboes

Manuel Aguilar \_\_\_\_\_ 19

Ramón Bernardo \_\_\_\_\_ 12

### Clarinetes

Teodoro Rodríguez \_\_\_\_\_ 19

Manuel Monlleó \_\_\_\_\_ 19

### Fagotes

Antonio Martínez \_\_\_\_\_ 19

Luis Villeti \_\_\_\_\_ 13

### Cornetines a pistón

Francisco Boneta \_\_\_\_\_ 15

Vicente Valdés \_\_\_\_\_ 12

### Trompas

Manuel Rejoy \_\_\_\_\_ 15

Roque Rodríguez \_\_\_\_\_ 12

### Trombones

José Conde \_\_\_\_\_ 17

Manuel Serrano \_\_\_\_\_ 15

Simón Serrano \_\_\_\_\_ 15

### Timbales

Angel Carrillo \_\_\_\_\_ 9

### Triángulo

Federico García \_\_\_\_\_ 8

### Banda Militar del Regimiento del Príncipe con un músico Mayor

Natalio Monreal \_\_\_\_\_ 50

### Copiante de música

Manuel Serrano \_\_\_\_\_ 60

### Copiante de papeles de verso

Alejandro Gómez \_\_\_\_\_ 20

### Afinador de pianos

Pedro Gastesi

### Apuntadores de música

Juan Manuel Cáceres	20
Joaquín Montañés	20
<u>Apuntadores de verso</u>	
Francisco	
Bueno	22
Juan Antonio Carceller	18
Alejandro Gómez	12
José Gubiela	12
<u>Maquinaria con su director y pintor</u>	
Luis Muriel	220
<u>Mueblista</u>	
Mariano Monasterio	90
<u>Guardarropía, armas y atrezería</u>	
Francisco	
Bueno	60
<u>Sastre escénico, por contrato alzado</u>	
Vicente Zaldívar*	140
<u>Peluquero, por tanto alzado</u>	
Antonio Lastra	30
<u>Coche para llevar a las actrices contratado con Jesús Acevedo en</u>	
	70
<u>Alumbrantes</u>	
Manual Alvarez	10
Justo Alvarez	10
Francisco Campos	10

\*El sastre sólo tenía obligación de vestir a coristas hombres y comparsas: los actores, actrices y coristas mujeres se vestían de su cuenta en todos los casos.

#### Avisadores

Pedro Ignacio de Reguera	16
Miguel Sánchez	12

#### Contador

Antonio Lamadrid	30
------------------	----

#### Cajero

Carlos Lamadrid*	10
------------------	----

#### Billetero

Policarpo González	14
<u>Escribiente de contaduría</u>	
Fermín Redín	10
<u>Impresiones y carteles contratados con la Viuda de Domínguez</u>	30
<u>Alcaide y guarda-almacén</u>	
Cecilio Lezaun	22
<u>Portero del vestuario</u>	
Juan Borda	10

\*La caja estaba en el poder de Salas.

Había además en el despacho de billetes 4 hombres, ente ellos Estremera y Clemente Alvarez. El jefe de los recibidores y acomodadores era Manuel Cabo y el Maestro Carpintero de la Maquinaria Gregorio Mayorga. (187) Como no he tratado de hacer un presupuesto completo, sino tan sólo una lista, como va hecha, no he nombrado otras muchas personas que como dependientes y auxiliares estuvieron empleadas en el teatro. Hay que advertir que el nombramiento de Alcaide fue causa de disgusto, pues yo quería poner en tal puesto una persona de mi familia y Salas lo quería para otra de la suya, al mismo tiempo que Rivas también mostraba deseos de disponer de tal destino: en tal caso y después de algunas acaloradas discusiones, a propuesta mía, se nombró al indicado Cecilio; así como el portero fue recomendado ardientemente por Luis Olona.

En tal estado las cosas<sup>7</sup>, seguía la obra del teatro con gran actividad y con presencia de todos que íbamos diariamente a presenciarla y a tratar de

---

<sup>7</sup> La Revista *La Zarzuela* informa puntualmente a sus lectores de todo lo sucede en las obras del teatro; siguiendo las crónicas, podríamos reconstruir la marcha de estas. Desde febrero hasta septiembre, si exceptuamos las crónicas que hemos incluido en el capítulo que se corresponden a los meses de verano, tendríamos la siguiente reconstrucción de los hechos:

Nº 3 Madrid, 18 de Febrero de 1856.

---

"Reunidos el día 11 de febrero de 1856 en el local de la dirección del Teatro del Circo de Madrid, D. Luis Olona (hijo), D. Francisco de Salas, D. Joaquín Gaztambide, D. Francisco Asenjo Barbieri y D. Francisco de las Rivas, quedó firmado el contrato por el cual este último se compromete a construir un teatro en los solares señalados con los números 2 y 4 de la Calle de Jovellanos. El Sr. Rivas cubrirá el pago de los gastos de la construcción, y en el acto de firmarse la escritura recibió 12.000 duros como garantía del contrato. Una vez terminado el coliseo y pasado un cierto número de años, durante los cuales cobrará el Sr. Rivas a prorrata el capital invertido en la obra, quedará la finca como propiedad de los otros cuatro señores firmantes. El terreno tiene 27.702 pies superficiales y de estos se destinarán unos 23.000 para levantar el teatro, dejando los demás para formar delante de la fachada una plazuela semicircular, cerrada con una elegante verja de hierro y diversas puertas para la entrada y salida del público y circulación de los carruajes. La fachada del teatro, con arcos y columnas, será monumental, de un género mixto, entre toscano y arabesco, con medallones donde aparecerán los retratos de algunos de los más eminentes compositores lírico-dramáticos y artistas españoles que se han distinguido en este género de espectáculos. Habrá un espacioso pórtico, dentro del cual se hallarán los despachos de billetes y podrán circular las gentes al abrigo de la intemperie. Este pórtico conduce a un gran vestíbulo con espaciosas escaleras a derecha e izquierda, que sirven para la comunicación del teatro y facilitarán la salida de los concurrentes en breves instantes. Además de dichas escaleras habrá también otras en ambos costados, pero colocadas más en el interior del edificio, que conducirán directamente a los palcos: estos tendrán su antepecho como los del T. Real. Los pasillos serán todos espaciosos y bien alumbrados, con dos retretes inodoros en cada piso para damas y caballeros.

En el piso principal habrá un gran salón de descanso que se comunicará con otros dos salones laterales inmediatos destinados uno para confitería y otro para repostería, donde se expendrán bebidas, sorbetes, quesos, helados, etc... El salón de descanso estará elegantemente decorado y rodeado de divanes. En el piso segundo habrá otro gran café-salón que servirá para fumar y refrescar.

Tendrá cabida el teatro para 3.000 personas colocadas con la mayor comodidad en butacas forradas de terciopelo, palcos y anfiteatros, cuyos asientos serán más cómodos que los del T. del Circo y tendrán toda la anchura necesaria para la circulación del público. La distribución interior de la sala será muy semejante al del Circo: el centro de la platea se compondrá de butacas, habrá palcos en los costados, galerías y anfiteatros en los frentes. Los precios de las localidades los mismos que ahora, salvo algunos que serán más baratos.



---

Todo el teatro estará alumbrado de gas, y se han estudiado los medios de obtener ventilación, sin que las corrientes de aires puedan molestar a los espectadores. En una palabra, al tratarse de la construcción de teatro se ha pensado sobre todo en la baratura y comodidad para que desde todas las localidades se vea cuanto pasa en el escenario. En las dependencias interiores de este habrá depósitos de agua para casos de incendio, talleres y almacenes de carpintería, pintura, sastrería, guarda-ropa, mueblaje, etc. salones y un teatrillo para ensayos y reuniones artísticas, camarines separados para ambos sexos y piezas espaciosas para el descanso de los profesionales de la orquesta, que afinarán sus instrumentos lejos del bullicio de la multitud. Excusamos añadir que en la maquinaria y servicio escénico se ha imitado lo más selecto y moderno del extranjero. Los planos son debidos al distinguido arquitecto señor Gándara que dirigirá toda la obra en unión con el sr. Guallart. Ambos se ocupan sin levantar mano del arreglo de presupuestos, contratas y demás pormenores relativos al material de construcción.

Ya se han tirado las cuerdas y los inquilinos han recibido orden de desalojar las cocheras y viviendas, lo que equivale a decir que dentro de muy breves días empezarán las obras con la mayor actividad, no debiéndose interrumpir hasta que el teatro quede terminado. Se espera que sea dentro de nueve meses, y durante este tiempo centenares de artesanos ganarán con este trabajo la subsistencia para sus familias".

Nº. 4. Madrid, 25-II-1856.

Crónica:

"Tenemos que rectificar algunas de las noticias que dimos en el número anterior acerca del Teatro que se ha de construir en la Calle Jovellanos. Dicen que no habrá tal verja de hierro en la plazoleta, porque en realidad no tendría objeto, debiendo quedar por el contrario aquel espacio completamente libre para la circulación de las gentes y los carruajes. Los detalles de la ornamentación de la fachada no se han fijado todavía, y el interior de la sala contendrá probablemente más de 3000 personas. Los palcos para mayor desahogo de los concurrentes, tendrán como los del Real, su gabinete o saloncito de recibo. El teatro deberá estar terminado y completamente habilitado para el día 10 del próximo octubre. A los que duden de que la obra pueda realizarse en ese espacio de tiempo les diremos que se hace por contrata, obligándose el contratista a pagar una cantidad nada despreciable y diaria si el día señalado no se han terminado los trabajos. En cuanto a los adornos interiores enseres y demás minuciosidades, baste saber que ya están confeccionando los modelos de las butacas. El miércoles último se dio principio a los primeros trabajos y según hemos leído en La Nación, envuelto el Sr. Gaztambide en una nube de polvo no levantaba los ojos de los picos donde abrían los cimientos del futuro templo de la Euterpe española.

---

Nº 31. Madrid, 1-III-1856.

"El Jueves último, 6 de marzo, a las 4 de la tarde se colocó la primera piedra del nuevo Teatro de la Zarzuela, por la Srta. Da. Carmen de las Rivas y en presencia de su Sr. padre D. Francisco de las Rivas, de sus tíos y de los Srs. Gaztambide, Olona, Barbieri y Salas, quienes depositaron en la caja de plomo un acta firmada por todos los interesados en la obra y un número de libretos de las zarzuelas en cuya composición figuran como autores todos los principales poetas y compositores que desde la representación de *El Duende* hasta la fecha han tomado una parte activa en la instauración del género lírico-español. A esta ceremonia que se verificó con todas las formalidades, aunque sin ostentación, asistieron solamente las personas que por casualidad se hallaban próximas; entre las que se encontraba el autor dramático D. Antonio Hurtado y alguna otra cuyo nombre no recordamos. Cubierta la piedra con la correspondiente fábrica de ladrillo, por manos del mismo aparejador de la obra D. José Comín, recibió la Srta. de Rivas, de mano del Sr. Olona a nombre suyo y de sus compañeros de Empresa, un precioso ramillete de flores que aceptó con suma amabilidad, disponiendo enseguida, por orden de su Sr. padre, se diera a todos los trabajadores de la obra una gratificación. La piedra queda depositada a dos pies de distancia, a la derecha del eje o centro de la fachada".

Nº 10, Madrid, 7-IV-1856.

Crónica:

"A pesar de que al decir de algunos periódicos no se debe esperar que esté concluido para el mes de octubre el nuevo teatro de la calle de Jovellanos, tenemos motivos para creer todo lo contrario. Las obras avanzan rápidamente, y cuando empiecen a sacarse los escombros del desmonte practicado para la construcción, presentará otro aspecto el edificio. Pasan de mil y quinientos los carros de escombros sacados a estas horas: faltan de cinco a seis mil".

Nº 11, Madrid, 14-IV-1856.

Crónica: "Entre los diferentes proyectos presentados para la pintura del techo del Teatro de la calle Jovellanos, han sido elegidos los de los Srs. Castellanos y Tomé, que ayudaron a su maestro Sr. Rivera, en la obra del techo del Congreso de los Diputados. Son cuatro grandes cuadros alegóricos, embellecidos con ricos adornos del renacimiento. No creemos se haya resuelto nada respecto del telón de boca. La duda está en si se representará un cortinaje o aparecerán figuras alegóricas. La araña, construida en París, será de bujías y adornos dorados en nada parecidas a las que se estilan en nuestros teatros, pero semejantes a las que se ven en los teatros extranjeros modernos. Las butacas se forrarán probablemente de terciopelo. Son muy cómodas y ofrecen grandes ventajas para la colocación del sombrero del espectador. Entre otros muchos modelos han sido

---

preferidos los del Sr. Martínez, tapicero de la Calle de Alcalá. Los pareceres están muy divididos respecto al papel con que se ha de vestir la sala. El color oscuro tiene sus partidarios; pero muchas de las personas consultadas se inclinan al claro.

Nº 21, Madrid, 12-IV-1856.

"La empresa del teatro lírico-español está en comunicación con varios de los mejores cantantes y actores que trabajan en los coliseos de España a fin de aumentar y mejorar en lo posible la actual compañía. También se piensa hacer otro tanto con la orquesta, que reunirá mayor número de profesores.

En prueba de lo rápidamente que avanzan las obras del teatro de Jovellanos, basta decir que esta semana quedará cubierto y puesto el tejado del local destinado a vestuario y dependencias de actores. El primer piso de palcos está ya terminado.

Parece cosa decidida que en la fachada de teatro se pondrán dos estatuas que representarán a Euterpe y Erato. Los palcos tendrán sillones forrados de terciopelo, a imitación de las butacas, y habrá además sillas tapizadas, banquetas y cortinas divisorias de antepalco. Uno de los palcos de proscenio, se destina para su majestad la Reina, y será adornado con riqueza y gusto. Tendrá su escalera particular, para el servicio de S. M.

El nuevo coliseo no se denominará lírico-español sino que se llamará Teatro de la Zarzuela".

Nº 22, Madrid, 28-IV-1856.

"Dentro de breves días desaparecerán la caseta y escombros que obstruyen actualmente la fachada del teatro de la calle de Jovellanos, en cuya cúspide se hallan poniendo tejas los operarios, aunque todavía queda gran parte sin cubrir.

Para probar la solidez con que se construye el nuevo coliseo, basta saber que las carreras de los pisos (el teatro tiene cuatro) serán de hierro y aquellas serán sostenidas, además del muro de fábrica, por columnitas del mismo metal".

Nº 14, Madrid, 5-V-1856.

Crónica:

"Conforme pasan los días va perdiendo el teatro nuevo de la calle Jovellanos su primitiva importancia y gran parte de las proporciones magnas con que nos lo pintaban. Según las últimas noticias, la capacidad de la sala no será mucho mayor que la del Teatro del Circo y apenas si cabrán algunas docenas de personas más que en la plazuela del rey. También se ha resuelto que en lugar de cinco pisos tenga sólo cuatro, para mejor efecto de la visualidad, dicen las personas allegadas a la empresa, y como medida económica añadimos nosotros. Sólo falta que haya la misma estrechez que en el Circo en los nuevos asientos, para que la mejora sea completa. Queremos suponer que las malas nuevas que corren desde hace alguno días con respecto al teatro en construcción, no tienen

---

fundamento verdadero, y esperamos, para poder juzgar con acierto, a que la obra esté bastante adelantada y veamos con nuestros propios ojos lo que todavía está envuelto en polvo".

Nº 15, Madrid, 12-V-1856.

"Una persona que tiene intervención en la obra del Teatro de la Calle Jovellanos, se ha servido manifestarnos que la supresión de un piso en dicho coliseo, no ha sido motivada por causas de economía, sino con objeto de mejorar la visualidad de la sala. Que el nuevo T. de la Zarzuela será de mayor capacidad que el del Circo, puesto que en este apenas caben 2.000 personas y el que se construye podrá contener a unas 2.500. En cuanto a comodidad y desahogo suficiente para la circulación del público, nos ha asegurado la misma persona que le empresa no perdona sacrificio alguno para conseguirlo, estando dispuesta a disminuir el número de asientos en beneficio de los concurrentes, que disfrutarán de todo el bienestar posible.

Nº 16. Madrid, 19-V-1856.

"Con referencia a las obras del teatro de la calle de Jovellanos, leemos en la Revista musical de *La España*: «Lo que algunos han dado en calificar de maravillosa prontitud, es cosa corriente y que no sorprende tanto en otras partes donde las obras públicas se llevan con más actividad de lo que generalmente se observa en España. No hablemos del T. San Carlo de Nápoles, que data del siglo pasado y fue levantado en tres meses a impulso de nuestro rey Carlos III (IV de Nápoles), ni el coliseo de La Porte Saint-Martin de París, edificado todavía en menos tiempo. Adoptemos un término medio y convengamos en que en mucho menos de un año se puede construir un edificio de esa clase, sobre todo cuando, como el de la Zarzuela, no tiene proporciones colosales. El Teatro de la Monnaie de Bruselas, incendiado el año pasado, ha vuelto a renacer de sus cenizas, abriendo las puertas al público a los nueve meses de construido. esta será probablemente el tiempo invertido en la conclusión del monumento que motiva estos renglones.

Lo que hay de cierto, es que la nueva sala no tendrá toda la capacidad imaginada ni las grandes proporciones indicadas en un principio. Después de haber pensado dar cabida a tres mil y más concurrentes, se quedó en unos 2.500, colocados de la siguiente manera en cinco pisos, contando la planta baja:

Primer orden	Platea
Butacas.....	490
Delanteras de galería.....	38
Galerías de cuatro filas.....	156
Diez y seis palcos para ochenta personas.....	80

---

	.....	764
Segundo orden	Entresuelo	
Delanteras de galería.....	43	
Galerías en cinco filas.....	220	
Diez y seis palcos para ochenta personas.....	80	
	343	
Tercer orden	Principal	
Delanteras de galería.....	43	
Galerías en cinco filas.....	220	
Diez y seis palcos para ochenta personas.....	80	
	343	
Cuarto orden	Segundo	
Delanteras de galería de anfiteatro.....	23	
Delantera de galería en prolongaciones.....	36	
Galerías en cuatro y cinco filas.....	354	
Ocho palcos para cuarenta personas.....	40	
	493	
Quinto orden	Tercero	
Delanteras de galería de anfiteatro.....	43	
Delantera de galería en prolongaciones.....	56	
Galerías en cuatro y cinco filas.....	486	
	585	
Total de entradas	2528	

Suprimidas las localidades de quinto orden, o sea el cuarto piso (sin contar la platea), desaparecen también los 585 últimos asientos; pero como se han hecho según parece

---

algunas alteraciones en la distribución, y se aumenta por otra parte el número de entradas con algunos aprovechamientos, resultará por último un teatro capaz de contener unas 2400 personas»".

Nº 17, Madrid, 26-V-1856.

"Como complemento a lo que decimos más arriba, se nos acaba de comunicar que el coliseo de la calle Jovellanos ha sido alquilado por sus dueños el Sr. Olona (padre) que será el empresario del T. de la Zarzuela. Parece que deseando dicho señor dar esplendor y mayor brillo al espectáculo, y buscando el mayor acierto en la dirección de los trabajos artísticos, nombrará o ha nombrado ya una junta facultativa que le ayude y le ilustre para el logro de sus deseos. La junta se compondrá, según parece, de los Srs. Barbieri, Gaztambide, Olona (Luis) y Salas, que son los presuntos dueños del nuevo teatro, y los mismos que tienen hoy día la empresa del teatro lírico-español.

También es cierto el ajuste del bajo cantante Carbonell, joven artista catalán que ha pertenecido durante bastante tiempo a los teatros de Italia, donde ha completado su educación musical. Posee una hermosa voz y canta bien, según la opinión de los que le han oído. Como cantante es buena adquisición: pero no habiendo representado sino muy poco o nada, no es fácil presagiar el efecto que producirá en la zarzuela".

Nº 31, Madrid, 1-septiembre de 1856.

"Esta misma semana debe quedar completamente concluida la parte de albañilería del techo de la sala del T. de la Zarzuela. Inmediatamente empezarán a empapelarse los palcos, y los adornistas darán también principio a sus tareas. Se trabaja en el entarimado para las butacas, y de un día a otro se dará principio a la colocación del tablado del escenario, habiendo sido ya extraídos los escombros del foso. El nuevo teatro no se abrirá al público en el próximo mes de septiembre, pero no cabe duda que para la época fijada de octubre asistiremos a las representaciones".

"En toda la semana tendremos en Madrid a los señores Olonas de vuelta de París. Según nuestras noticias, D. Luis ha elegido las mejores producciones del moderno repertorio de la ópera-cómica francesa (zarzuela), que arreglará con su acierto acostumbrado para el t. de la calle Jovellanos. Su hermano D. José, ha aumentado el conocimiento de sus estudios, relativos a la dirección escénica (*mise en scene*) de ciertas obras, que esperamos ver puestas en aplicación en el mismo coliseo.

También se espera de un momento a otro al compositor Gaztambide. El Sr. Arrieta se halla ya en Madrid".

Nº 32. Madrid, 8 de septiembre de 1856.

Crónica:

---

"En toda esta semana quedará colocado en el techo del nuevo Teatro de la calle Jovellanos, el lienzo que han pintado los Srs. Castellanos y Tomé. Inmediatamente desaparecerán los andamios y podrá juzgarse el efecto que produce lo que tan bello nos ha parecido en el boceto. El entarimado de la sala y el piso del escenario también se hallan corrientes.

Los doradores han tomado posesión del local; el papel de los palcos será de color verde claro, a semejanza del que tanto adorna algunos de los coliseos extranjeros más modernos. Según todas las probabilidades, el teatro se inaugurará el 10 de octubre.

Se ignora hasta ahora cual será el espectáculo de las primeras funciones; dicen sin embargo, que D. Ventura de la Vega está escribiendo una piececita ahora análoga a la inauguración, y que en ella aparecerán todos los individuos de la compañía. Esta se halla organizada en casi su totalidad; sólo falta un tenor, y son cuatro los que hay en la candidatura. Los nombraremos por orden alfabético para no zaherir la susceptibilidad de los Srs. Cortabitarte, Font, González y Oliveres, cuya escritura no ha sido firmada todavía como se había creído. Es probable sin embargo que a estas horas se halla zanjado tan importante asunto. Retirada en Ocaña la Ramírez, parece que insiste en descansar este año. En cambio podemos anunciar como casi segura la contrata de la Srta. Montes, linda joven de grandes esperanzas para el teatro lírico. En cuanto al bajo Carbonell, la buena reputación que le precede garantiza su éxito. Mariano Fernández vendrá a dar más interés al repertorio en que sólo Caltañazor ha brillado hasta aquí. En adelante serán dos los que alternarán en la representación de los papeles jocosos. También se ensayará probablemente en el mismo género, un joven cantante que ha pertenecido hasta ahora al cuerpo de coros y acaba de dar singulares muestras de su capacidad en la Granja. Todos los que han visto representar en el real sitio de San Ildefonso al Sr. Galbán viene en que tiene las dotes necesarias para distinguirse como tenor cómico. Celebraremos que suceda en la calle de Jovellanos, lo que acaba de acontecer en el teatro de la grande ópera de París, donde un ex-corista Mr. Renard, ha sido contratado para desempeñar los papeles de primer tenor, en vista del buen éxito que ha obtenido en las óperas más difíciles del repertorio".

Nº 33. Madrid, 15 de septiembre de 1856.

Crónica:

"A pesar de los que pretenden asegurar que el regio coliseo abrirá sus puertas el día primero de octubre, dudamos de la certeza de esa noticia. Las obras de restauración de la sala y otras dependencias no han terminado todavía; tienen que reunirse los cantantes, y hasta ahora se ignora cual será la primera ópera. Nos daremos muy satisfechos si para el 10 del próximo mes, cumpleaños de la Reina, podemos asistir a la representación".

---

"Completamente desembarazada la sala de andamios y otros estorbos ha quedado descubierta la pintura del nuevo teatro. A todo el mundo ha parecido el techo muy bien pintado y rico de adornos. Falta, sin embargo, ver el efecto que producirá de noche, y es muy posible que colocada también la lucerna, se halla iluminado el teatro (en los momentos de entrar la Zarzuela en prensa) para ver el efecto y corregir las faltas que resulten. Aunque faltan muchos detalles para rematar completamente la obra, camina ésta rápidamente a su conclusión. Son muchísimas las personas que desean penetrar diariamente en el interior del edificio, cuya entrada permanece cerrada para el público, con objeto de que la gente no estorbe, impidiendo la libre circulación de los operarios".

"Entre las zarzuelas nuevas que se pondrán este año en escena en el nuevo T. de la calle Jovellanos, tenemos el placer de poder contar la *Gitana de Toledo*, cuyo libreto (admitido por la empresa), ha sido escrito por nuestro amigo y apreciable colaborador José M<sup>a</sup> Andueza. Está componiendo la música el conocido profesor D. Luis Cepeda, que tiene su obra muy adelantada, y es probable la termine por completo antes de inaugurarse el coliseo".

Nº 34, 22-IX-1856.

"La orquesta del T. de la Zarzuela ha sufrido importantes reformas que la mejoran mucho en su conjunto. Además de los Srs. Sarmiento y Muñoz, profesores de flauta y contrabajo, que han abandonado el regio coliseo, han ingresado otros profesores elegidos entre los más sobresalientes de su clase; de manera que corresponderá bajo todos los conceptos a lo que el público tiene derecho a exigir en el nuevo local. Hemos oído ponderar mucho la figura alegórica de *La Zarzuela* que está pintando el conocido artista Sr. Gómez (Antonio), para la embocadura del nuevo teatro. El telón de boca es obra de D. André Muriel, y representa sencillamente el cortinaje".

"Los coros del T. la Zarzuela han estado estos días ensayando las obras antiguas y modernas del repertorio, en el T. de la Cruz. De hoy a mañana deben trasladarse al nuevo local y tomar posesión de la sala de ensayos recientemente construida a cuyas inmediaciones se halla el archivo con su estantería y todo necesario para el objeto".

"Entre las muchas mejoras que encontrará el público en el T. de la Zarzuela, debemos mencionar el tocador para las Sras. además de reunir esta dependencia todos los requisitos que pueda desear el bello sexo, tiene contiguo un retrete especial perfectamente acondicionado, del que cuidará la misma persona encargada de servicio de tocador.

En todos los pisos del teatro hay además retretes inodoros para Sras. y Caballeros".

"Dos de las primeras zarzuelas (en 3 actos) que se estrenarán en el nuevo teatro, reúnen la circunstancia de que no aparecerán en ellas ninguno de los tenores de la compañía. La una es la que se titula *El Diablo en el poder*, de los Srs. Barbieri y Camprodón, y la



---

segunda la que está concluyendo de escribir el Sr. Hurtado y pondrá en música D Emilio Arrieta.

No hallándose todavía completa la compañía del T. de la Zarzuela, aplazamos para el próximo número la inserción de la lista con los nombres de todos los individuos que la componen.

El jueves por la noche se iluminó por primera vez, el nuevo teatro. de la calle Jovellanos y cuantas personas se hallaban presentes podrán la magnífica lucerna, cuya profusión de bujías de gas alumbran espléndidamente la sala.

He aquí cómo se expresa El Parlamento en su número correspondiente al viernes último refiriéndose a lo mismo: «Anoche, a las 8 presenciarnos la prueba de la lucerna del T. de la Zarzuela, a cuyo acto concurrieron también muchos de los señores abonados a dicho coliseo. Podemos asegurar que todos salieron sumamente complacidos, así de la intensidad de la luz como de las formas elegantes y nuevas de la magnífica araña, a cuyos vivos destellos pudimos apreciar debidamente el bellísimo techo, obra del pincel del conocido artista Sr. Castellanos».

"La selección masculina del cuerpo de coros del T. de la Zarzuela ha mejorado notablemente este año, tanto por haberse aumentado el personal, como por las hermosas voces que cuentan en el día particularmente en la cuerda de los primeros tenores".

Nº 35. Madrid, 29 de septiembre de 1856.

Crónica:

"Hasta antes de ayer sábado, ha podido verse el nuevo Teatro de la Zarzuela, con tarjetas que ha facilitado la empresa; pero con motivo de activar las últimas obras, colocar las decoraciones y terminar los últimos detalles de ornamentación, se han cerrado las puerta que no volverán a abrirse para el público hasta el día 10 de octubre. El número de bujías que tiene la magnífica lucerna del T. de la Zarzuela, es de 168. En la embocadura del escenario habrá además cuatro candelabros, que darán mayor resplandor a la nueva sala.

A última hora nos dicen que la función inaugural del T. de la Zarzuela es muy posible sea la que ponemos a continuación: «*Sinfonía nueva*, expresamente escrita por el Sr. Barbieri sobre motivos más populares de las mejores zarzuelas representadas en el T. del Circo; una pieza alegórica a la inauguración; luego *El Sonámbulo* y finalmente otra zarzuelita, nueva también perteneciente a los Srs. Hurtado y Gaztambide. Este programa podrá sufrir sin embargo muchas alteraciones»".

Nº 36. Madrid, 6 de octubre de 1856.

Crónica:

"No hallándose todavía contratada la cantatriz que ha de reemplazar a la Ramírez en el T. de Jovellanos, ni habiéndose tampoco aumentado el personal con otro tercer tenor, como

---

se creía, juzgamos innecesario repetir la lista de una compañía incompleta, de la que nuestros lectores tienen ya conocimiento exacto por las noticias que sucesivamente hemos ido dando.

A la hora en que escribimos estas líneas reina la misma incertidumbre respecto del programa de la función inaugural del T. de Jovellanos. Parece que ya no se abrirán las puertas del teatro con *El Sonámbulo*, ni con *Amigos y Rivalés*, cuya música ha quedado por concluir con motivo de hallarse indispuerto el Sr. Gaztambide. Esto es lo que más principalmente contribuirá a que se cambie el programa. En último resultado vendremos a parar en *El Postillón de la Rioja*, acompañado de una Cantata y de una Sinfonía nueva de Barbieri.

La primera función del T. de la Zarzuela será el día 9 destinando la empresa del producto a beneficio de los pobres. Rasgo laudable de desprendimiento, que merece tomarse en consideración y honra mucho a la dirección que así se desprende de una cantidad crecida cuando precisamente tiene tantos gastos con motivo de la construcción del nuevo teatro. El programa definitivo es el siguiente: Una cantata escrita expresamente por el Sr. Antonio Hurtado puesta en música según creemos por el Sr. Arrieta. La sinfonía del Sr. Barbieri, hilvanada con los cantos más populares del repertorio de la zarzuela. Una pieza nueva en un acto análoga a la inauguración, escrita por Luis Olona y puesta en música por Joaquín Gaztambide, y finalmente *El Sonámbulo*, también en un acto, de los Srs. Hurtado y Arrieta. SSMM. concurrirán probablemente a la fiesta inaugural que promete ser brillante".

Nº 37. Madrid, 13 de octubre de 1856.

Crónica:

"Además de la numerosísima concurrencia que ocupaba el viernes todas las localidades del nuevo T. de la Zarzuela, fueron infinitas las personas que tomando una entrada en el despacho de billetes, visitaron el interior del edificio. Aquello era un verdadero jubileo, y más de 100 personas que no pudieron asistir a la función, recorrieron aquella misma noche todas las dependencias del teatro".

Nº 38, 20-X-1856.

"La Sra. Santamaría contratada para el T. de la Zarzuela, debe llegar de un momento a otro a Madrid, procedente de Galicia donde ha pasado el verano en compañía de su familia. También el tenor Font se presentará muy pronto en el T. de la calle de Jovellanos. Font ha sido nuevamente ajustado al T. de la Zarzuela, donde antes de anoche se volvió a poner en escena *El secreto de la Reina*. El público hizo buena acogida a la Srta. Valentín y al tenor González. Corre la voz entre los concurrentes más asiduos al T. de la Zarzuela, de que la Srta. Ramírez, hallándose muy mejorada de la indisposición que la tiene alejada

los ajustes de todos los detalles. Llegó el verano y entonces no solamente todos mis compañeros, sino hasta Rivas se marcharon de Madrid a tomar el fresco y me quedé yo sólo para atender a todos los detalles que quedaban por arreglar para la terminación de la obra, que estuvo unos días parada por causa de los acontecimientos políticos y tiroteo que hubo por las calles de Madrid; y aquí recuerdo que llegó una turba al teatro en construcción y se llevó muchas herramientas y útiles de la obra para hacer barricadas"<sup>8</sup>.

Si comparamos las noticias que ofrece Barbieri con las que publicaba su amigo Velaz de Medrano en la Revista *La Zarzuela*, en el verano de 1856 encontramos otra posible reconstrucción de los hechos. En una crónica del 16 de junio se comenta: "Para el 15 de Julio se promete el contratista de las obras del T. de la calle Jovellanos tener cubiertas las dependencias de todo el edificio y ese día empezarán probablemente los trabajos interiores para la colocación del tablado del escenario, asientos de la sala, adornos, pintura y empapelado. Parece que todavía no se ha resuelto el color que deberá tener el papel de los palcos, estando divididos los pareceres de los que abogan por un color claro u oscuro. Según los informes, no solamente estará corriente

---

momentáneamente de la escena, no tardará en presentarse a cantar. Ignoramos lo que hay de cierto en esta noticia".

Nº 39. Madrid, 27 de octubre de 1856.

Crítica teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Este coliseo, sin más ayuda que su repertorio antiguo, sigue muy concurrido. La empresa corresponde a los favores que le dispensa el público, haciendo laudables esfuerzos para mejorar y completar la compañía, a fin de que las nuevas obras que prepara sean interpretadas con todo el esmero posible. El tenor Font acaba de ser contratado y se han hecho proposiciones la Sra. Santa María, que se halla fuera de Madrid y debe llegar muy pronto a esta corte. Sabemos además que se piensa todavía aumentar el personal con alguna que otra cantatriz que reemplace ventajosamente a la Ramírez. *El Postillón de la Rioja*, *El secreto de la Reina*, *El Sargento Federico*, *El Marqués de Caravaca* y *El amor y el almuerzo*, han bastado hasta ahora para entretener la curiosidad de las gentes. Con nuevas obras y completada la compañía cobrará nueva vida el teatro cuya prosperidad no será escasa, a juzgar por lo que está pasando con las representaciones de un repertorio gastado de puro visto. E. V. de M." [Eduardo Velaz de Medrano].

<sup>8</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Biblioteca Nacional de Madrid, (Documentario).

el teatro para el 10 de octubre, día fijado en un principio para la inauguración, sino que es más probable que empiecen las funciones en mes de septiembre. La primera zarzuela nueva será la del Sr. Camprodón, titulada *El diablo en casa*"<sup>9</sup>. El 23 de ese mismo mes se afirma que "el T. de la Zarzuela ha contratado a Mariano Fernández, actor de género jocoso muy conocido y apreciado en los teatros de Madrid y en los más principales de España. Este actor que últimamente ha pertenecido al teatro de Granada, donde ha trabajado al lado de su hermano Eugenio, aplaudido tenor de la compañía, será muy útil en el nuevo coliseo de la calle Jovellanos, si los autores y la empresa saben utilizar sus facultades escénicas"<sup>10</sup>. El 17 de julio se dice: "La cuestión entre la empresa del nuevo coliseo de la calle Jovellanos, el Sr. Salamanca y algunos abonados de la calle del Circo han terminado amigablemente. Los periódicos sin embargo han dado grandes proporciones a un incidente tan sencillo que no podía producir los resultados que se han querido suponer. Mal podía la empresa abrigar intenciones de desairar a los antiguos abonados, cuando han mandado construir en la calle Jovellanos el mismo número de palcos que en la Plazuela del Rey, con objeto que ningún abonado del Circo se quedase sin su localidad correspondiente en el nuevo teatro, caso de convenirles continuar con el abono, como ha sucedido a todos los que respetando el derecho que tiene la empresa para alterar los precios y señalar el número de 250 representaciones, han manifestado voluntad de seguir abonados. Algunos hubieran deseado que los palcos de la calle de Jovellanos hubiesen tenido el mismo coste que en el Circo y que el abono, en lugar de ser por 250 funciones fuese tan sólo por 30. Pero hay que convenir en que semejante proposición, muy ventajosa para el público, hubiese sido para la empresa un negocio de quiebra, porque sus gastos serán en adelante mucho mayores, y ese aumento del presupuesto ha de satisfacerlo naturalmente la gente que concurre al teatro. Una vez reconocido por todos el derecho de la empresa en la cuestión de precios y tiempo de abonos, sólo quedaba satisfacer los deseos de los que, siendo antiguos abonados reclamaban, no sin visos de razón, la preferencia para tener palcos. Estos han sido puestos a su disposición, entre ellos, los de proscenio que eran tan apetecidos; pero hasta ahora sólo D. José Salamanca ha tomado uno, los demás quedan como

---

<sup>9</sup> "Crónica". *Revista La Zarzuela*, N° 20, 16-VI-1856.

<sup>10</sup> "Crónica", *Revista La Zarzuela*, N° 21, 23-VI-1856.

hasta ahora en poder de los señores que forman la empresa. Resuelta de esta manera la cuestión, manifiestan sin embargo, algunos periódicos gran empeño en suponer que reina completo desacuerdo entre D. José Salamanca, la empresa y los abonados. Nada de esto sucede por fortuna. el banquero está en posesión de un palco de proscenio perteneciente a la empresa, ofrecido por ésta con suma galantería y aceptado con muestras de satisfacción por D. José Salamanca. Los antiguos abonados que han querido pagar el abono de los palcos en la cantidad y por el tiempo señalado por la empresa también los han podido adquirir; de manera que todos han quedado satisfechos.

La empresa al anunciar el abono contó con los abonados, en la misma forma que lo ha hecho siempre, como lo prueban los anuncios de ahora y de antes. Excusamos añadir que todo lo que se dice de la formación de una compañía de canto y de baile para el Circo por cuenta del Sr. Salamanca, no ha pasado de mero proyecto. En cuanto al señor Carriquiri, cuyo nombre como empresario se ha echado también a volar, creemos que no se le ha ocurrido semejante cosa. Respecto al Sr. Rivas, que al decir de algunos periódicos, se propone imitar en la calle Jovellanos a D. José Salamanca, mal puede ser así cuando no ha sido nunca empresario de teatros ni piensa serlo. Como capitalista que adelanta fondos para la construcción de un nuevo coliseo, y teniendo la facultad de escoger el palco que mejor le conviniera, eligió precisamente el de proscenio, tanto porque estaba en el derecho de hacerlo, como por la circunstancia de que no existiendo en el Circo palcos llamados de proscenio, tomaba lo que en ningún caso correspondía a los abonados del Circo. Estas mismas razones tuvieron los Sres. Salas, Barbieri, Olona y Gaztambide para reservarse los demás proskenios.

En suma la subida de precios y las 250 representaciones impuestas a los abonados, no han perjudicado a los intereses de la empresa, puesto que esta no tiene palcos suficientes para contentar a todos los que los piden. La próxima campaña teatral se abre pues, bajo los mejores auspicios, y es probable que en la calle Jovellanos alcance todavía la zarzuela más fortuna que la que ha tenido en la Plazuela del Rey"<sup>11</sup>.

El 28 de ese mismo mes de julio, comenta la Revista que "La empresa del T. de la Zarzuela no ha ajustado todavía el primer tenor que

---

<sup>11</sup>"Crónica", *Revista La Zarzuela*, N° 23, 17-VII-1856.

necesita para completar la compañía. se habla de Font, de González y Cortabitarte, que acaba de obtener el primer premio de canto en el Conservatorio de Música de Madrid. Lo probable será que hasta que vuelvan a reunirse las personas, hoy día ausentes, que forman la empresa del teatro de la calle Jovellanos, no se resuelva nada respecto del tenor que ha de cantar a *perfetta vicenda* con Sanz.

Una de las primeras zarzuelas que se ejecutará en el teatro nuevo, será la que con el título de *El diablo en el poder*, están escribiendo los Srs. Camprodón y Barbieri, en la que parece se destina un papel especial para el debut del Sr. Carbonell. Se habla también de otras varias zarzuelas, en particular de una de los Srs. Eguílaz y Gil (Isidoro), que pondrán en música los Srs. Gaztambide y Caballero: se titula *Cuando ahorcaron a Quevedo*. El Sr. D. Luis Olona, y los Srs. Hurtado y Arrieta se ocupan así mismo en preparar trabajos para el coliseo de la calle Jovellanos.

Parece que una de la primas donnas más simpáticas del T. de la Zarzuela está próxima a contraer esponsales con un joven muy conocido en esta corte, y que con este motivo trata de abandonar la escena lírico-dramática donde tantos triunfos ha obtenido"<sup>12</sup>. En la crónica del 11 de agosto se comenta que "comentan algunos periódicos que es cosa resuelta que la Ramírez no volverá a presentarse más en el T. de la Zarzuela, debiendo efectuarse próximamente su enlace con una persona muy conocida. Entre esta afirmación tan positiva y lo que dijimos en uno de nuestros anteriores números haciendo meras indicaciones, hay un abismo"<sup>13</sup>. Y el 18 de ese mismo mes, en la última noticia que corresponde al mes de agosto aparece la crónica siguiente: "Esta misma semana debe quedar completamente concluida la parte de albañilería del techo de la sala del T. de la Zarzuela. Inmediatamente empezarán a empapelarse los palcos, y los adornistas darán también principio a sus tareas. Se trabaja en el entarimado para las butacas, y de un día a otro se dará principio a la colocación del tablado del escenario, habiendo sido ya extraídos los escombros del foso. El nuevo teatro no se abrirá al público en el próximo mes de septiembre, pero no cabe duda que para la época fijada de octubre asistiremos a las representaciones"<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> "Crónica", *Revista La Zarzuela*, N° 26, 28-VII-1856.

<sup>13</sup> "Crónica", *Revista La Zarzuela*, N° 28., 11-VIII-1856.

<sup>14</sup> "Crónica", *Revista La Zarzuela*, N° 29, 18-VIII-1856.

Barbieri continúa relatando los hechos sucedidos tras el verano: "Tan luego como se apaciguó el tumulto -referido anteriormente- volvió a continuar la obra con actividad, y al poco tiempo empezaron a volver (186) a Madrid Rivas y mis compañeros; reunidos todos y el teatro próximo a concluirse, tuvimos varios disgustos ocasionados por el arreglo de algunos detalles y por las muchas peticiones de abono que se nos hacían para los palcos, pues habiendo Rivas elegido para sí el que ocupaba el sitio semejante el de Salamanca en el Circo, y habiendo nosotros cuatro sorteado entre nosotros los cuatro palcos buenos que quedaban en el proscenio, fuera del de la Reina y Rivas, no había palco que dar a Salamanca; esto se arregló cediendo Olona el suyo, pero sin embargo, hubo disgustos de los que no tuvo pequeña culpa Rivas, el cual quería que todo cargara sobre nuestra responsabilidad.

Mi palco era el de proscenio Platea a la izquierda del público, el cual fue preciso andando el tiempo cedérselo a Narváez que fue Presidente del Consejo de Ministros y que cuando dejó de serlo, dejó también el palco que volvió a mi poder y que disfruté hasta que vendí mi parte en el teatro. Sobre el color del papel con que había de forrarse la Platea hubo diversos pareceres, prevaleciendo el mío que era el de que fuera verde claro, como está hoy, diciembre de 1859.

Mis trabajos particularmente en la obra, fueron muchos en todo el tiempo que esta duró: recuerdo entre ellos que a mí se me debe la planta y colocación de la orquesta, de la cual le di a Guallart un plano arreglado a escala y que Gaztambide disputaba que era chico, si bien se convenció de que, al contrario, sobraba terreno de los contados, donde al año siguiente se colocaron las 16 butacas de proscenio que ahora existen. Yo también contribuí poderosamente a la distribución del vestuario, al replanteo y colocación de las butacas y a otros infinitos detalles. Hice yo también la escritura para la construcción de la maquinaria y en fin me consideraban con tales conocimientos en todo lo relativo a construcción, que nada se hacía como yo interpusiera el veto: esta idea que de mí tenían mis compañeros era bastante exagerada, porque yo en realidad sabía poco en el particular, si bien es cierto que sabía más que ellos y que además estaba provisto de un celo y entusiasmo sin límites por la obra del teatro; esta tocaba a su fin y nosotros permitíamos la entrada en el edificio a todo el que fuera provisto de una tarjeta de Rivas o de cualquiera de nosotros.

Las telas para los muebles y cortinas; los muebles mismos; aparatos de gas; decoraciones y otros muchísimos útiles accesorios de la obra que debían ser de nuestra cuenta, los contratamos al fiado y pagaderos en plazos dentro del tiempo de un año teatral, o más según las circunstancias; sobre el particular sólo recuerdo que las telas eran del almacén de Parodi, comerciante de la Calle Mayor; y los muebles del vestuario fueron contruidos por Mariano Monasterio; para todo lo relativo (188) al alumbrado de gas, contratamos con Mollinedo, y en esto merece una particular mención el cuñado de Ventura de la Vega, señor Oreiro, que dirigió la canalización y colocación de aparatos con el mejor acierto.

Llegó el momento de pedir las licencias necesarias para la apertura del teatro. Para esto el Gobernador Civil de Madrid, cuyo secretario era nuestro amigo Ignacio Escobar, mandó que varios arquitectos reconocieran el teatro, porque decían que iba a hundirse, voz que se hizo correr de mala voluntad por más personas, y de buena fe por otras que no podían comprender que se hubiera construido tan grande edificio en tan poco tiempo. Efectuando el reconocimiento y después de tener todos nosotros que andar en pie buscando recomendaciones para que no nos crearan embarazos, se nos dieron las licencias necesarias como era justo porque el teatro estaba construido con una perfecta solidez y comodidad.

Antes de esto, más bien al mismo tiempo estuvimos a punto de un cataclismo con Rivas. Este señor, con la forma más violenta, nos dijo que si no nos entregábamos el teatro y le firmábamos un documento por el cual declarábamos que él había cumplido todos sus compromisos que no permitía la apertura del teatro ni aun nuestra estancia en él; dijo además que teniendo él por nuestra escritura (atrás copiada) el derecho (189) de poner en el teatro un último Alcaide, nos participaba que en efecto lo ponía y que se le había de dar la habitación que para tal empleado se había construido dentro del teatro. Sorprendidos e indignados quedamos al saber tales cosas, pues todavía le quedaban a Rivas, según contrato, cantidades que abonar, y respecto a el Alcaide siempre nos había dicho que no lo pondría. A mi particularmente me indignó de tal manera esto, que estuve luego más de dos años sin saludar siquiera a Rivas. La situación era sin embargo muy apremiante, porque nosotros teníamos grandes compromisos contraídos, que podían consumir nuestra ruina si el teatro no se abría pronto; en tal caso no tuvimos más remedio que firmar lo que Rivas quiso y que fue un documento en el que se declaraba que el



teatro lo recibíamos corriente de todo y que Rivas había cumplido perfectamente su compromiso y no le quedaba más que pagar la cantidad de (no me acuerdo) reales vellón, que era un pico aplicable a alguna contrata de las que estaban pendientes. Después he pensado yo que Rivas, dentro de su negocio obraba como cuerdo, pues si no se hubiera extendido este documento podríamos haber exigido algo más de lo que Rivas realmente había dado para la obra en la que él hizo un verdadero y grande negocio, so capa de hacernos un favor. Este documento lo firmamos en el local del teatro que ahora es Archivo, y en el que a la sazón estaba yo arreglando todas las zarzuelas, lo cual me (190) costó mucho trabajo, porque cada papel andaba por su lado en el más lamentable desconcierto; en la actualidad está tan arreglado este Archivo que a ciegas se encuentra cualquier obra, lo cual se me debe a mi exclusivamente.

Nuestro Alcaide Lezaun, no tenía cuarto en que vivir dentro del teatro, por lo cual fue necesario darle el bajo de la casa contigua a la derecha del teatro, cuya casa pertenece en la actualidad a Caltañazor, y en la cual habíamos construido un paso o salida para el teatro. Este paso y este cuarto cuestan de alquiler anual 8000 reales y el día que se dejen hay que dar a Caltañazor 10.000 reales (si mal no recuerdo), como indemnización para la obra que, inutilizando el paso, tendrá que hacerse para volverse al estado de habitación. Esta casa contigua mencionada, también nos la ofreció, nosotros no quisimos comprarla, y sólo sí utilizar el paso por ella que entonces creímos útil y que luego condenamos como innecesario.

Omito muchos detalles sobre todo lo relativo a la construcción del teatro, porque lo más importante ya queda dicho y porque otras muchas cosas podrán verse en el indicado periódico *La zarzuela* y en el también referido *Album de la Zarzuela*"<sup>15</sup>

En cuanto a los detalles arquitectónicos, y de descripción física del edificio, remitimos al capítulo segundo de esta tesis, donde incluimos un epígrafe sobre los teatros de Madrid en los que se desarrolló el género lírico. El teatro se inauguró el 10 de octubre de 1856, con una función especialmente compuesta y diseñada para ello. Barbieri lo comenta con las siguientes palabras: "Vamos ahora a la parte artístico-musical. La función inaugural fue la siguiente:

---

<sup>15</sup> Legado Barbieri, Mss. 14077, Madrid, Biblioteca Nacional (*Documentario*).

- 1º Sinfonía de Carnicer para el *Barbero de Sevilla*
- 2º Cantata de Hurtado, con música de Arrieta.
- 3º *El Sonámbulo* de los mismos, Hurtado y Arrieta.
- 4º Sinfonía mía
- 5º *La zarzuela*, alegoría.

(191) Este programa no llenaba nuestros deseos, pero tuvimos que aceptarlo por no tener otra cosa disponible; lo cual no era extraño, considerando lo muchísimo que nos dio que hacer a todos, ¡lo que podíamos haber escrito!, la construcción e inauguración del teatro. Un mes antes, yo había reunido mis coros y ensayado con ellos en el escenario del Teatro de la Cruz, para lo cual nos había concedido permiso el Ayuntamiento y de donde resulta una coincidencia singular, que es la de que siendo el Teatro de la Cruz el primitivo y más antiguo que tuvo Madrid, y estando entonces en estado ruinoso (tanto que hace pocos días ha sido demolido y hecha una calle en su lugar) albergara los elementos de un nuevo y elegante teatro español, como si en esto la Providencia hubiera querido significar que el templo del arte dramático y lírico español de Madrid renazca de sus cenizas; esta coincidencia es tanto más singular, cuanto que sin pensar en ello habíamos dispuesto se pusieran, como ya lo estaban, en la fachada del Teatro de la Zarzuela dos medallones con los retratos de Lope de Vega y Calderón, príncipes de nuestro teatro nacional (que tanto brillaron en el Teatro de la Cruz) y padres de la zarzuela.

Por fin llegó el deseado día de la inauguración de el teatro que fue el 10 de octubre de 1856 a las 8 de la noche. Habíamos señalado tal día por ser el del cumpleaños de S. M. la Reina Isabel II (192) y aunque esta augusta Señora no pudo asistir por causa del besamanos y comida de corte, estuvo el teatro completamente lleno de la sociedad más culta y elegante de Madrid. Empezó la función con la Sinfonía de Carnicer<sup>16</sup>, compuesta para *El Barbero de Sevilla* de Rossini; al acordar la ejecución de esta sinfonía, tuvimos la idea de rendir un tributo de admiración y recuerdo a nuestro maestro Carnicer, que tanto trabajó por la prosperidad del arte músico y que era entre los modernos el primero y principal

---

<sup>16</sup> Carnicer había sido maestro de composición de Barbieri.

compositor que se había dedicado a escribir ópera. La ejecución de esta Sinfonía fue muy buena y si no alcanzó en esta noche sino pocos aplausos, fue debido a que el público se ocupaba más en recorrer y examinar el teatro , que en atender a lo que en él se ejecutaba.

Después de la Sinfonía se levantó el telón y aparecieron todos los artistas de la Compañía, vestidas de blanco y lujosamente las mujeres, y los hombres de frac negro y corbata blanca, todos con su papel de música en la mano. La decoración representaba un rico salón del renacimiento. De esta manera se cantó con acompañamiento de la orquesta una agradable Cantata que en pocas horas había sido compuesta, la poesía por don Antonio Hurtado y la música por don Emilio Arrieta, y que fue recibida con aplauso por el público. La letra era la siguiente:

CORO GENERAL

"Espíritu ardiente que llenas el mundo  
fantasma de gloria, celeste visión;  
agita tus alas, desciende del cielo  
y enciende la llama del genio creador."

TENORES

"Festivas deidades, doncellas hermosas  
que halláis las colinas del monte Helicón,  
venid coronadas las sienes de rosas,  
venid a inspirarnos cantares de amor."

CORO GENERAL

"Espíritu ardiente..."

TIPLES

"Venid bellas niñas de ardientes miradas;  
tan sólo a vosotras demando favor;  
que allí donde reina sin par la hermosura  
se alienta el poeta, se anima el cantor."

CORO GENERAL

"Espíritu ardiente..."

## BAJOS

"Abierto está el templo que el arte levanta  
corramos gozosos del himno al rumor,  
que puse la lira festivo el poeta,  
que el músico entone cantares de amor."

## TODOS

"Que puse la lira, festivo el poeta  
que el músico entone cantares de amor"

Cotarelo añade que "'la música de esta cantata fue aplaudida, aunque la hallaron los oyentes de poca novedad"<sup>17</sup>.

"Después de esta Cantata, -continúa Barbieri-, y con el intermedio necesario para que los actores se mudaran de traje, se ejecutó por primera vez *El Sonámbulo*, zarzuela que se oyó con frialdad. La canción *Casamiento a disgusto*, perteneciente a esta obra, se imprimió con acompañamiento de piano en el *Album de la zarzuela*".<sup>18</sup> Cotarelo comenta más extensamente dicha zarzuela: "la obra, fue interpretada por Matilde Flores, que hizo de ella su primera salida al teatro; María Soriano, Salas, Caltañazor, Sanz y Calvet. La letra, aunque correcta, se juzgó demasiado seria y estirada en un tema que pedía cosa más flexible. En cambio, la música agradó más, y se aplaudieron el coro de introducción, de buen corte; un cuarteto muy lindo de las flores; la romanza del Barón y el final en que el músico vuelve sobre el tema melódico fundamental con acierto y buen gusto"<sup>19</sup>. El reparto según las correspondencias entre cantantes y personajes, fue el siguiente:

*Clara:* señorita Flores

*Condesa:* señora Soriano

*Ulloa:* señor Salas

*Narciso:* señor Sanz

*El Barón:* señor Calvet

*Blas:* señor Caltañazor

---

<sup>17</sup> Cotarelo, *op. cit.*, p. 571.

<sup>18</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Madrid, Biblioteca Nacional (Documentario).

<sup>19</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 571.

Juan: señor Cubero  
Aldeanos y aldeanas

Barbieri continúa diciendo: "Luego volvió a levantarse el telón y en una decoración de bosque apareció toda la Banda militar del Regimiento del Príncipe formada en semicírculo con sus atriles y el músico mayor Monreal en el centro, todos vestidos con el uniforme de gala y chakó puesto; de este modo (194) se ejecutó por dicha banda y por la orquesta, desde cuyo centro dirigía Gaztambide, una gran *Sinfonía concertante*, que yo había compuesto sobre motivos de zarzuela y con la idea histórica y de conveniencia de significar los progresos que había hecho la zarzuela desde el año 1849, y al mismo tiempo que los dichos motivos fueran de todos los autores que hasta la fecha habíamos escrito con fortuna. Empezaba pues la sinfonía con un motivo de *El Duende* el cual iba poco a poco mezclándose con otro de *La espada de Bernardo* y cuando éste llegaba a su mayor desarrollo se mezclaba con otro de *Don Simón*. Luego venía un andante hecho con motivos de *El dominó Azul*, *El Grumete* y *Jugar con Fuego*, y el Allegro final contenía motivos de *El Valle de Andorra* y de *Al Amanecer*. de esta suerte la sinfonía contenía música de Hernando, Oudrid, Arrieta, Gaztambide y yo. La ejecución de esta Sinfonía fue muy buena y como los motivos de que constaba eran los más populares, produjo un gran efecto, pidiendo el público su repetición y llamándome a mí a la escena, donde me presenté con sumo gusto, por tener la honra de ser el primer autor llamado a las tablas del nuevo teatro". Dicha sinfonía se publicó en Madrid en 1873<sup>20</sup> Cotarelo comenta de ella que "utiliza

---

<sup>20</sup> *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas por Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1873. Cuando Barbieri publica la sinfonía, escribe un interesante prólogo donde vierte sus ideas sobre el tema de la zarzuela y comenta cómo está hecha la obra, y porqué ha elegido esos fragmentos del repertorio anterior. Transcribimos a continuación los fragmentos más interesantes: "En el primer tercio del siglo presente, las calamidades que llovieron sobre nuestro país y las revoluciones política, social, artística y literaria, que dieron nuevo ser a la sociedad española, ocasionaron un eclipse parcial del género de la zarzuela, y digo parcial, porque aún en los años más calamitosos todavía nuestros teatros daban frecuentes pruebas de no haberlo abandonado; y al propio tiempo que se notaban los efectos de un poderoso renacimiento literario, la música dramática española pugnaba no sólo por

---

reconquistar su antiguo ascendiente, sino por adquirir nueva vida y mayor desarrollo en armonía con los adelantos del arte en el extranjero. Muy favorable a este movimiento fue la secularización de la enseñanza de la música, llevada a efecto por la reina Cristina en la fundación del Conservatorio de Madrid [...] No obstante esta preferencia, en la mente de los artistas españoles y de una gran parte del público se elaboraba la idea del restablecimiento y mejora del género de la zarzuela, y aún el de la fundación de la ópera española. En las sociedades de Madrid, Liceo artístico y literario, La unión, Museo Matritense, y otras; en los teatros del Príncipe, de la Cruz, del Instituto Español, del Circo, y de Variedades, se representan de cuando en cuando obras españolas lírico dramáticas de los poetas Bretón de los Herreros, Rubí, Ventura de la Vega, Valladares Garriga, González Bravo, Castellanos, Sandoval, Fernández, Montemar, Romero Larrañaga, Azcona, Alba, Pina, y otros, con música de Carnicer, Basili, Martín, Sobejano, Lahoz, Soriano Fuertes, Iradier, Espín, Oudrid, Cepeda, etc, etc.

Algunas de estas obra alcanzaron un éxito muy lisonjero; y ya llegado el año 1847 era tan pronunciado el movimiento artístico musical español, que se formó en Madrid una Sociedad, con el nombre de *La España Musical*, cuyo objeto era fundar un teatro de ópera española.

Componían esta Sociedad los Sres. Basili, Eslava, Saldoni, Martín, Arrieta, Guelbenzu, Gaztambide, Velaz de Medrano, Salas y el que suscribe estas líneas; y aunque tropezó con dificultades que imposibilitaron su principal objeto, conseguí, no obstante, que tres individuos de su seno figuraran en la Junta de arreglo de teatros que convocó el Gobierno, y que después en el decreto de reforma se consignaran la existencia de un teatro para la música española, y los derechos de tanto por ciento para los autores de obras dramáticas y líricas.

El público por su parte, cada día mostraba mayor gusto en oír cantar en el idioma patrio; contribuyendo mucho a este efecto las zarzuelas que se representan en el Teatro de la Cruz, y más particularmente las parodias de óperas italianas que para el mismo teatro compuso D. Agustín Azcona, y que con tanta gracia cantaron Caltañazor y otros cómicos de reconocido mérito.

Al propio tiempo en el Teatro del Instituto actuaba una compañía de cómicos especiales dedicados a la explotación del llamado género andaluz, los cuales, siguiendo las huellas de los del Teatro de la Cruz, empezaron a cultivar con mayor frecuencia y con éxito siempre creciente del género de la zarzuela.

Luego la Empresa Gaona, Carceller y Compañía, tomó a su cargo el Teatro de variedades; y al organizar sus trabajos se propuso en primer término dar espectáculo de zarzuela, a cuyo fin escrituró como maestro compositor exclusivo a Rafael Hernando, que

bellas melodías de zarzuela desde *El duende* hasta El Valle de Andorra, muy bien hecha y trabada; bien elegidos los motivos e instrumentada magistralmente. Fue la pieza que más gustó y Barbieri tuvo que presentarse en escena a recibir los aplausos del auditorio, siendo el primer

---

poco antes había vuelto de París, dándose a conocer del público en dos obritas representadas en el Teatro del Instituto, al lado de otras de Oudrid y otros autores. [...]" Expone ahora Barbieri todo el desarrollo de la tesis, hablando de los compositores y las obras más importantes bajo su punto de vista. Pasamos a referir la forma en que Barbieri describe la sinfonía: "Empieza, después de los catorce compases del preludio, con el motivo de la canción de la jardinera el Sr. Hernando en su zarzuela *El duende*, en razón al extraordinario éxito que alcanzó esta obra. Mézclase luego con este motivo el de mi serenata en *La espada de Bernardo*, zarzuela que, perteneciendo por la índole de su argumento al género de las comedias de capa y espada, puede representar en esta sinfonía las tradiciones de nuestro antiguo teatro, en el cual escribieron zarzuelas Lope de Vega, Calderón y otros célebres autores.

Cuando este motivo de mi serenata llega a su mayor desarrollo, se introduce y mezcla con el otro del Sr. Oudrid en su zarzuela *Buenas noches señor Don Simón*; concluido el cual, y agotado por un *diminuendo* el de la serenata, termina el seis por ocho y se prepara el Andante. Da principio éste con un tema de *El dominó Azul* del Sr. Emilio Arrieta, compositor que, aunque muy español, por sus aficiones y por su procedencia artística del Conservatorio de Milán, puede simbolizar los elementos italianos que ha contribuido a dar realce a la nueva escuela lírico-española. Viene en seguida un motivo de mi zarzuela *Jugar con fuego*, y luego otros de *El Grumete* del Sr. Arrieta, que se enlazan y dan fin al Andante. El *Allegro marcial* principia con una melodía Gaztambide, y sigue a dicha melodía la de la marcha final del primer acto de la misma obra, como simbolizando la marcha triunfal que seguía el género de la zarzuela.

Aparece luego un episodio original de mi composición, y como para dar a entender que la zarzuela no debe nunca perder de vista el elemento de la música popular española, se introduce en el tres por cuatro parte de la canción del cafetero en *Al amanecer*, entremés lírico del Sr. Gaztambide, y concluye la sinfonía con el dos por cuatro, que no pertenece a zarzuela alguna y que sirve sólo de cadencia final.

Se me dirá tal vez que en la colocación de las melodías que forman esta obrita, no he seguido un riguroso orden cronológico; pero ni esto me ha sido posible, ni tampoco dar cabida en ella a otras muchas muy populares, y de dignísimos compositores españoles, cuyos nombres omito por no hacer demasiado larga esta reseña[...]. Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, 10 de mayo de 1873.

autor que gozó de esta honra en el nuevo edificio. La sinfonía fue repetida"<sup>21</sup>.

Barbieri continúa con la siguientes palabras: "Terminó la función con la alegoría titulada *La Zarzuela* (adjunto el impreso que contiene sus detalles) que agradó al público si bien, al parecer, no se enteró muy bien de su espíritu. Las coplas de Pierrot eran de Gaztambide y se publicaron en el *Album de la zarzuela*; la Tarantela de Rossini (195) que cantaba Arlequín, fue instrumentada muy bien para la orquesta por Manuel Caballero; las seguidillas que cantaba Facó eran de mi composición; a la salida de Fígaro se tocaba parte del aria de Rossini "largo ad factótum" y el coro final estaba compuesto por Arrieta"<sup>22</sup>.

Cotarelo termina diciendo que "el último lugar se dio un alegoría titulada *La Zarzuela*, con los siguientes personajes:

*Arlequín*: señora Latorre

*Pierrot*: Carolina di Franco<sup>23</sup>

*La Zarzuela*: señorita Valentín

*El genio de la Música*: señorita Fernández

*Fígaro*: señor Salas

*Tacón*: señor Caltañazor

Matilde Flores gustó por su juventud y belleza; peor tenía voz delicada y no mucha. Además le faltaba práctica del teatro. La banda del regimiento del Rey fue también muy aplaudida por lo bien que interpretó la sinfonía de Barbieri. Dirigió la orquesta Gaztambide. Los productos de esta primera función se entregaron a los establecimientos de beneficencia. Al día siguiente y otros pocos se repitió el mismo programa. No pudo tomar parte en la función inaugural Luisa Santamaría porque se hallaba fuera de

---

<sup>21</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 572.

<sup>22</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077, Madrid, Biblioteca Nacional.

<sup>23</sup> "En la representación, añade Cotarelo, que sobresalió Carolina di Franco por la gracia con que cantó unas coplillas francesas". *op. cit.* p. 772.



Madrid (en Galicia, donde había pasado el verano<sup>24</sup>) y no llegó hasta el 31 de octubre"<sup>25</sup>.

Barbieri comenta que la función "en conjunto no satisfizo ni al público ni a nosotros pero quedamos muy contentos al ver en la inauguración del nuevo teatro colmado el fruto de nuestros afanes. Resta sólo decir que los productos de esta función se dieron por nosotros a los establecimientos de beneficencia; y como no hay en el mundo acción buena que no tenga quien de ella murmure, hubo un inmundo periodicucho, llamado literario, en Madrid, que dijo ser una mentira nuestro desprendimiento; en tal caso demandamos de calumnia a su director un tal Lima y para que se vea lo que son los tribunales españoles, después de una larga tramitación y de tener nosotros que pagar una parte de los costes, resultó que aunque fue condenado Lima, no sé como eludió la sentencia y siguió libremente paseándose por las calles de Madrid: ¡Al acordarme de esto me dan ganas de emigrar al Moro!...."<sup>26</sup>

En *La España* del 19 de octubre de 1856 aparece la siguiente crónica de la función: "Dudamos si la mayoría de los que han asistido a las primeras funciones, han comprendido la alegoría titulada *La Zarzuela*, en la que figuran además de ésta, *Pierrot* que simboliza a la música francesa, y *Arlequín* la italiana; *Tacón*, tipo del criado de nuestro teatro antiguo y *Figaro* nacido en España y popularizado en Francia por Beaumarchais. Los dos primeros quieren conquistar *la Zarzuela* para imponerla sus leyes: interviene *Tacón*, y por último contribuye *Figaro* a que la inexperta doncella llegue se entregue a sus propias inspiraciones, sin dejarse avasallar por italianos y franceses. Domina en la alegoría un feliz pensamiento que pudo producir una cosa de más fundamento y de condiciones literarias; pero por falta de tiempo se precipitó la composición y el conjunto es incompleto. Ha sido escrita por los señores Olona y Hurtado. La música pertenece a Rossini, Arrieta, Barbieri y Gaztambide. Al primero corresponden los compases que anuncian la salida de *Fígaro* y la tarantela de *Arlequín*; la canción de *Pierrot* es de Gaztambide; las seguidillas de Barbieri. El papel de más lucimiento es el

---

<sup>24</sup> Esta noticia procede de la *Revista La Zarzuela*, como hemos visto al hablar de las noticias del verano.

<sup>25</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 573.

<sup>26</sup> *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Madrid, Biblioteca Nacional.

de *Pierrot* representado con mucha soltura y acierto por la Carolina di Franco. Los otros son de menos relieve y los hay hasta insignificantes, como el de *Figaro* encomendado a Salas. Al lado de *Arlequín* y *Tacón*, representados por Adelaida Latorre y Caltañazor, figura en la zarzuela la señorita Valentín nueva en la compañía. Además de su buena figura juzgamos que cuenta con medios para hacerse lugar; pero necesita estudiar mucho y escuchar atenta las observaciones de quien puede aconsejarla. Merece, por último, mención particular la señorita Fernández (Dolores), que ha representado la alegoría del *Genio de la Música*. Dice con excelente entonación los versos que sirven de introducción".

## CAPITULO 15

# ESTUDIO MUSICAL DEL GENERO

### 1. CARACTERISTICAS MUSICALES DE LA ZARZUELA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Partiendo de la división temporal que hemos adoptado en la tesis, hablaremos de las características de tres tipos de formas de teatro lírico: primero de la Zarzuela Romántica que se desarrolla desde el año de inauguración del Conservatorio (1832) hasta el de los estrenos de las obras símbolo de Hernando; la segunda forma es un molde dramático de transición, que responde al modelo introducido por Hernando en *Colegialas y Soldados* y *El Duende* (1849-1851); y el tercer grupo serían las zarzuelas grandes, en 3 actos que se desarrollan desde el estreno en 1851 de *Jugar con fuego* de Barbieri hasta la inauguración del Teatro de la Zarzuela en 1856, que genera ya otro modo de producción diferente, por lo que situamos en esta fecha el fin de la tesis doctoral.

#### 1.1. LA ZARZUELA ROMANTICA (1832-1849)

El término zarzuela hacia 1848, antes de que Hernando estrenase las dos obras consideradas como ejes de la restauración (*Colegialas y soldados*, y *El Duende*), significaba, como ya hemos visto a lo largo del capítulo 4: obra escénica en lengua castellana cuya forma dramática constaba de un acto formado de números musicales no demasiado extensos (entre cinco y ocho números), que alternaba diálogos hablados, en los que la acción avanza, con números musicales, que desarrollan las explosiones sentimentales de los personajes y se integran con naturalidad de el discurso dramático, e incluso lo completan. Combinando estas características, con otras que se desprenden del estudio analítico del repertorio, podríamos ennumerar las siguientes características de la zarzuela romántica en un acto (1832-1849):

#### CARACTERISTICAS FORMALES:

1. Obra escénica, escrita necesariamente en castellano.
2. Forma en un sólo acto, con un media de entre 5 y 8 números musicales, que se entremezclan con números declamados.
3. Desarrollo tripartito de la acción, integrado en un forma aparente de un sólo acto: **Presentación**, en la que suele comenzar un Coro general y en la que se presentan los personajes; **nudo**, parte central en la que aparece el clímax dramático representado por concertantes (dúo y tríos normalmente); y el **desenlace**, donde reaparece normalmente otro Coro o incluso un tutti en las obras más completas como cumbre final de la obra. Esta característica nos permite valorar la trascendencia de este tipo de obras que en embrión, contenían ya el molde tripartito que desarrollado, conducirá en 1851 (*Jugar con fuego* de Barbieri) a la creación de la "zarzuela grande".
4. Los números musicales deben estar integrados en el discurso dramático de forma verosímil; potenciando la coherencia dramática exigida por el argumento teatral, naciendo con ello un nuevo teatro musical que huye del pastiche italo-francés.
5. La obra alterna diálogos hablados (escenas declamadas), donde la acción avanza, con números musicales donde se desarrollan las explosiones de los personajes.
6. Utilización de tramas dramáticas donde se utilizan sólo tres personajes principales<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En España, el contexto escénico provoca un cambio en la concepción del espectáculo musical, paralelo al que sucede en la Italia de la misma época. "Verdi inició su carrera como uno más de los compositores italianos románticos que creían que escribir una ópera consistía en poner música a un argumento de tema medieval o renacentista (es decir "gótico", según el término que ya empezaba a caer en desuso), en el que cabía distribuir las escenas de modo que cada uno de los dos o tres personajes principales tuviera su

---

escena de entrada (recitativo, aria y generalmente *cabaletta*) y luego al menos otra aria para poder lucirse adecuadamente ante el público por sus facultades vocales y no por su habilidad histriónica o su sentido teatral. En el primer romanticismo italiano, la ópera seguía siendo, por lo tanto, vehículo de voces canoras, que debían tener las mejores oportunidades para lucir sus habilidades del modo más favorable. Reinaba, por tanto, todavía el concepto del *bel canto*, es decir la supeditación de todos los elementos del drama a la belleza de la emisión vocal. Ya hacía tiempo, sin embargo, que se estaban produciendo ciertos cambios en esta valoración. Por un lado, el Romanticismo, al imponer argumentos de tipo histórico, en lugar de los antiguos dramas mitológicos o clásicos, insensiblemente empujaba a los libretistas hacia la búsqueda de un mayor realismo. Por otro lado, el triunfo del sentimiento, factor importante en la estética romántica, imponía la expresión en el gesto y de la voz tanto en el actor de teatro como en el cantante de ópera. Para los espectadores de ópera de nuestro tiempo no es fácil comprender hasta qué punto presentó problemas esta adaptación. No sólo los cantantes, sino la misma técnica de las voces había estado durante siglos orientada al cultivo único de la belleza de la emisión vocal. El abanico de posibilidades era muy restringido tanto en la dinámica como en el ritmo, aunque Rossini había dado un buen empuje a la ópera en este terreno. Las voces femeninas pudieron adaptarse mejor a las exigencias del nuevo drama romántico, pero las voces masculinas tardaron mucho tiempo en desarrollar un modo de cantar nuevo, en el que tuvieran cabida todas las posibilidades de expresión de los personajes empujados por las pasiones que requerían los dramas románticos. Durante mucho tiempo -el propio Verdi lo había vivido en sus primeros años- el mejor recurso expresivo había sido emitir altísimos agudos en un tipo de voz afalsetada. Finalmente en 1838, el tenor Gilbert Duprez descubrió que el público reaccionaba con gran entusiasmo si en lugar de recurrir a este tipo de agudos aflautados los emitía con la voz plena, llegando en ocasiones hasta el do con lo que se llamaba, inadecuadamente voz de pecho. Se había iniciado la era del célebre "do de pecho". Al propio Verdi, que empezó a trabajar en el campo de la ópera precisamente en estos años, le costó mucho adaptarse a las nuevas posibilidades de la voz de tenor. No es casualidad que en sus óperas de la primera época el tenor sea, generalmente, un personaje de relativa importancia (como Ismaele en *Nabucco*) o que tenga, todavía ese carácter de tenor lírico-ligero que tiene en *Rigoletto* y en la misma *Traviata*. Respecto a esta idea, pensemos en el cambio que se produce vocalmente entre las primeras zarzuelas, donde el personaje masculino que aparece es el barítono, y no el tenor, hasta que a partir de mediados de siglo la zarzuela cuenta con mayor número de profesionales, para desempeñar estos papeles.

#### CARACTERISTICAS MUSICALES:

1. Desarrollo de un lenguaje musical de clara tendencia populista, donde el pueblo se encuentre reflejado musicalmente, tanto en el tipo de forma que se utiliza, como en la clase de recursos musicales elegidos.
2. Amplio uso de las Canciones Andaluzas, Seguidillas, Boleros, Tiranas, Fandangos, Cachuchas, Polos, etc, que constituían el lenguaje popular, aunque desde su inclusión en las primeras colecciones de canciones que se llevan a cabo a lo largo del siglo (*Colección de cantos populares españoles* de Narciso Paz, *Colecciones de Canciones Españolas e Hispanoamericanas*, etc) todas estas formas han sufrido una estilización y han adquirido una forma fija tanto melódica, como armónicamente.
3. Introducción de este tipo de elementos del lenguaje musical popular, que habían aparecido ya en la tonadilla, dentro de un molde formal que podría ser definido como europeo, aunque de clara influencia francesa (Opera-cómica).
4. Manifestación de lo que pronto constituirá la "chispa" del lenguaje del teatro lírico nacional, debido a la utilización de formas populares, redimidas e integradas ahora en una categoría artística superior: el teatro.

#### CARACTERISTICAS IDEOLOGICAS:

1. Fuerte caracterización musical de los personajes, llegando en algunos casos a la aguda caricatura.
2. Dicha caracterización justifica la integración de la música en la obra, dándole carácter de necesidad.

3. Clasificación de los personajes con una óptica maniquea, lo que obliga al espectador a tomar partido a favor de algunos de ellos, y los sitúa frente a otros.
4. Defensa de valores tradicionales como nacionalismo, patriotismo, sacrificios, propios de la naciente burguesía decimonónica, pero a la vez capaces de enfervorizar también a las bajas clases urbanas.
5. "El escenario de la zarzuela, aunque en sus temas acuda al pasado, coincide con el espacio vital del público. Su camino hasta alcanzar la meta es menos complicado que el de la opereta: Lleva de la cercanía a la cercanía. De Madrid a Madrid. De Andalucía a Andalucía. De Zaragoza a Zaragoza. de esta manera se explica que muchas zarzuelas tengan su origen o su clímax dramático en una fiesta popular [...] La zarzuela no aspira a elevar los acontecimientos que se desarrollan en escena ni a desfigurarlos irónicamente, sino, por el contrario, hace todo lo posible por confrontar al público con hechos actuales, que transcurren en su propio círculo local"<sup>2</sup>.

Interesa recoger algunas de las ideas que Muro Munilla ofrece sobre el teatro de Ramón de la Cruz, ya que sirven de pista para comprender la línea de desarrollo de la zarzuela breve en un acto que continuará en los escenarios madrileños durante las temporadas siguientes conviviendo con la zarzuela grande. Además esta comedia de Bretón de los Herreros, actúa como el modelo de comedia de costumbres de los años treinta: "La fórmula teatral de Bretón de los Herreros establece en su esquema básico una aproximación de la comedia a la sociedad de su época, que se toma como modelo a «reflejar»; se busca un «reconocimiento» de la realidad cotidiana por parte del espectador, a través de los característico de aquélla. Recibe Bretón este presupuesto dramático del intento de reformar

---

<sup>2</sup> Klotz, Volker. "La zarzuela en Madrid", *Catálogo de cuatro siglos de Teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro M<sup>a</sup> Guerrero*. Mayo-Junio 1992, Madrid, Consorcio para la organización de Madrid capital europea de la cultura, 1992, p. 236.

la escena española llevado a cabo por Moratín en la etapa neoclásica. El convencimiento de la posibilidad de perfección de la persona lleva a los ilustrados a la utilización de los medios a su alcance para favorecerla; el teatro se convierte por ello en un instrumento didáctico, y lo cotidiano sustituye a lo fantástico para facilitar el adoctrinamiento y la función ética asignada a las tablas. Bretón asume esta nueva preceptiva teatral, pero pronto desarrolla su personal estilo, profundizando en la relación sociedad-teatro, y atenuando progresivamente el interés moralizante. Hay dos características del teatro de este autor que matizan esta relación sociedad-obra literaria: la restricción y la sencillez argumentales. La primera lleva a que sean las clases medias las que aparezcan en sus obras casi exclusivamente: sin lugar a dudas el estamento más caracterizado por su filo-extranjerismo de todo orden; la sencillez argumental conduce a que otros elementos ocupen el lugar que la trama deja libre en la comedia: de estos elementos los de mayor importancia son los «costumbristas», y entre ellos el «costumbrismo léxico». El reflejo de esta sociedad se realiza de dos maneras: por la tendencia al detalle y la caricatura de tipos. El detallismo lleva a la obra literaria lo superficial, el dato típico o curioso; la caricatura de personajes, realizada sobre modas sociales (romanticismo, diletantismo, filogalicismo) aporta lo general. Por ello, el extranjerismo lingüístico aparece en la obra de Bretón dando nombre a los elementos extranjeros que adoptan las clases medias (vestidos, bebidas, bailes, carruajes...) y caracterizando el dialecto de los personajes-tipo que son definidos fundamentalmente por su léxico. De esta manera las apreciaciones vertidas en la crítica en torno al estilo de Bretón de los Herreros precisan de alguna matización. No puede definirse el estilo de este autor tan sólo con una referencia global al casticismo de su prosa o de su verso; y mucho menos pueden desecharse o pasar por alto los elementos extranjeros que aparecen en sus comedias. El estilo de Bretón de los Herreros, evidentemente se define, sobre todo, por la utilización de un castellano «castizo»; lo que hay que entender es que este mismo talante abiertamente «casticista» es el que explica su utilización del extranjerismo como recurso literario"<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Muro Munilla, M. A. Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros. Logroño, Instituto de estudios Riojanos, 1985, pp. 148-149



## 1.2. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DE LA ZARZUELA RESTAURADA (1849-1856)

Para entender el desarrollo que adquiere el género social y formalmente a partir del año 1850, es necesario pensar que con el apoyo de la monarquía, en octubre de 1850 se estrena el Teatro Real, que a partir de entonces constituye un marco estable de mecenazgo cultural y de apoyo a una manifestación lírica, en principio extranjera, que recibe el apoyo aristocrático y burgués. Se plantea desde ese momento un juego dialéctico que define acertadamente Ramón Barce con las siguientes reflexiones sociológicas: "Aquí juega un papel primario la dialéctica social entre ópera y zarzuela como espectáculos; o mejor sería decir: entre público de ópera y público de zarzuela (independientemente de que en algunos casos fuera el mismo). La ópera ocupa un lugar en la vida social; un lugar destinado a las clases socialmente superiores. Es un espectáculo sancionado por la presencia de los reyes y su corte, al que asisten las clases adineradas, los dirigentes políticos, los "entendidos", y, en último término, toda aquella población que, como las *Miaus* de Galdós, siente la necesidad de "aparentar" (*de suponer*, como entonces se decía). Digamos que el lugar está ya ocupado, y que dialécticamente ha de surgir otro más popular que se le oponga. Ese lugar en el espectáculo, y precisamente también en el teatro musical (sin esa pasión española y madrileña por el teatro no se podría originar esta situación) lo va a crear y ocupar la zarzuela. El mecanismo social se irá afianzando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y se continuará en el primer tercio del XX. Quizá por una coincidencia el ulterior desgaste y desfundamiento del hecho social de la ópera, agravado por el cierre del T. Real en 1925, resulta paralelo en el tiempo con la decadencia de la zarzuela. Si entre estos dos hechos existe una relación, se mostraría una vez más que ambas actividades, como hechos sociales, tenían alguna dependencia; o al menos, que la zarzuela, como tal hecho social, era muy dependiente de la actividad operística.

Es de interés señalar cómo los argumentos que presentan los compositores para deslindar y describir el territorio propio de la zarzuela y separarlo del de la ópera, apuntan siempre, de una manera u otra, a esta divisoria social. Desde el punto de vista del trabajo del compositor, la zarzuela ofrece, dice Barbieri, "la grandísima ventaja de poder probar sus

fuerzas en la diferente expresión musical de las pasiones humanas; por este camino se estudia a sí mismo y llega a comprender justamente si su genio le inclina a la música alegre y superficial o a la seria y profunda en cualquiera de sus gradaciones; el público mismo se encarga de decirle con sus aplausos: "por ahí has de ir", y así no se expone a perder su tiempo lastimosamente en pretender componer grandes óperas trágicas..." (*Contestación al maestro Don Rafael Hernando*, Madrid, 1864). Las razones implican al mismo tiempo un sustrato económico que es absolutamente determinante: "hay que tener en cuenta que requiriendo una ópera grandes gastos para ponerse en escena, no hay empresario (aunque éste sea el Gobierno) que quiera exponer su dinero dando al público la primera obra de un alumno; al paso que en el Teatro de la Zarzuela hay fácil acceso para los jóvenes compositores, porque en este género cabe hacer obras que necesiten poco gasto para su representación". (F. A. Barbieri , *ibid.*).

El mecanismo económico (unido siempre al social), resulta decisivo. Las cuentas de los teatros madrileños nos muestran ya claramente que la zarzuela podía ser un buen negocio. La demanda es segura y constante, y los gastos no son excesivos. El compositor, pues, puede vivir en la zarzuela. Pero -y con ello recordamos lo que antes decíamos con respecto a la polémica de la ópera nacional- algunos no se sienten plenamente satisfechos, e intentan esporádicamente la ópera.

Pensamos, pues, que el auge de la zarzuela se produce por un efecto social, derivado de la ópera. Hay un mimetismo que socialmente se revela en la vida paralela de ambos géneros, y que musicalmente aparece bajo las formas habituales operísticas, trasladadas a la zarzuela casi como alarde de fuerza, de inspiración o de ingenio, como si el compositor dijera (y realmente lo dijo en muchas ocasiones): hé aquí cómo la zarzuela también es capaz de crear una gran aria ("Romanza" en términos del género), un gran dúo, una obertura (o preludio) con la necesaria ampulosidad y dramatismo. [...]"<sup>4</sup>

#### CARACTERÍSTICAS DIFERENCIADORAS DE LA ZARZUELA RESTAURADA (1849-1851):

---

<sup>4</sup> Barce, Ramón. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX". *Actas del Congreso Internacional de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 150 y ss.

1. Adopción del patrón de dos actos a partir del estreno de las obras de Hernando (*Colegialas y soldados* y *El Duende*).
2. Adopción de las características del teatro clásico español, tratando de nacionalizar la forma dramática de teatro lírico, tal y como ha sucedido anteriormente con el resto de formas dramáticas del teatro de declamado.
3. Los personajes pertenecen a la más clásica tradición de obras del teatro barroco español.
4. Defensa de una ideología tradicional, manteniéndose el maniqueísmo que había aparecido ya en las obras de los años anteriores del siglo XIX.
5. Musicalmente, el teatro lírico abandona las formas españolas, entrando en una fase de clara dependencia del teatro europeo (francés en el caso de Hernando o Inzenga, y más italianizante en el caso de Oudrid)

Además de estas características diferenciadoras, la zarzuela restaurada presenta las siguientes características propias, frente a la zarzuela de principios de siglo:

#### A). ASPECTOS FORMALES

- 1º. Las obras doblan sus dimensiones, superando el antiguo sainete en un solo acto que proliferaba en la etapa anterior.
- 2º. Cada acto comienza con una introducción instrumental y termina con un número concertante, siguiendo la línea de todas las obras cómico-líricas que triunfan en Europa.
- 3º. Esta forma dramática de dos actos (que presenta más números de música en la primera mitad que en el acto final),

aspira a desarrollar un drama completo, donde la acción pueda desenvolverse con toda la amplitud necesaria.

4°. Los números musicales contienen partes en un nuevo estilo de recitado (véanse algunas partes iniciales de varios números musicales de *El Duende*), donde la acción dramática continúa, y no se ve truncada por la inverosimilitud escénica, y aparecen así dos tipos de números musicales: los que detienen la acción, realizando un comentario o una reflexión sobre ella, y los que la continúan, desarrollándola ahora con forma de recitado (se trata de una forma híbrida entre las formas cerradas de las primeras zarzuelas, y la escena abierta de avance de la acción).

5°. Se desarrolla el concepto de adecuación de los números musicales al desarrollo de la forma dramática, creando una nueva forma unitaria en la que ambos parámetros (teatral y musical), nacen uno del otro.

6°. Aparecen formas musicales que ya se utilizaban en las obras en un solo acto y que recogían la tradición musical española tal y como se había mantenido en la tonadilla (seguidillas, boleros, polos, tiranas, etc.)<sup>5</sup>.

## B). ASPECTOS VOCALES

1°. Comienza a aparecer el virtuosismo vocal, siempre muy limitado por las condiciones técnicas y vocales de los intérpretes de la obra.

2°. La tesitura de las voces es grave, apareciendo como voces masculinas barítonos y bajos (causado por las malas

---

<sup>5</sup> Hernando había intentado eliminar este tipo de formas, que poco a poco constituirán un lenguaje nacional, en las obras anteriores (*Palo de ciego* y *Colegialas y soldados*) en pro de una internacionalización del género.

condiciones vocales de los cantantes, casi ninguno cantante profesional y todos ellos actores de declamación).

3º. El uso de virtuosismo belcantista está reducido a los pasajes de la tiple, para la que tampoco se eligen tesituras excesivamente agudas (los papeles de tiples solían estar interpretados por verdaderas profesionales).

4º. Las arias siguen manifestando una clara influencia italiana del belcantismo de Rossini, Bellini y Donizetti que con tanta fuerza había penetrado en España; este belcanto está solamente esbozado, liberando las partituras de las bravuras vocales que solían utilizar dichos autores.

#### C). ASPECTOS DE CARACTERIZACION DRAMATICA E IDEOLOGIA

1º. Los personajes reciben una caracterización mesurada, dentro de la línea del teatro clásico.

2º. La caricaturización exagerada, tan propia de las obras del periodo anterior (provocando lo histriónico), sólo aparece en números concretos para provocar la hilaridad del respetable con personajes cómicos.

3º. La elección del estrato social que aparece en las zarzuelas suele recaer en la clase media, que es "la que constituye el fondo y la base de la vida nacional, y que debe formar también el primer elemento del teatro que la representa en su parte artística"<sup>6</sup>.

4º. "Poetas y compositores tendrán pronto escenas y pasiones variadas hasta lo infinito que llevar a sus obras, a fin de dar

---

<sup>6</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 107.

en ellas el cuadro casi completo de la vida sentimental de un pueblo"<sup>7</sup>.

5°. No hay en ningún momento distanciamiento teatral por parte del autor.

#### D). ASPECTOS INSTRUMENTALES

1°. Al mejorar las condiciones de las orquestas que se utilizan, el compositor puede cuidar más la orquestación.

2°. Se incrementa la presencia del viento metal, utilizándose de forma sistemática al menos dos trompas, dos cornetines, un trombón y una tuba.

3°. La escritura es cada vez más idiomática, personalizando cada instrumento, y provocando una mayor independencia en las distintas voces.

Además de esta línea de desarrollo, o ampliación de la forma dramática, las obras de este período entre 1849 y 1851, año en que la forma se expande definitivamente a los tres actos de la zarzuela grande, conviven con otra línea de desarrollo lírico-formal, que poco a poco emerge con fuerza suficiente como para llevarnos a defender la tesis de que en esta línea de desarrollo se encuentra el germen de lo que a partir de los años 60 será considerado teatro por horas o Género Chico.

### 1.3. CARACTERÍSTICAS DE LA ZARZUELA GRANDE (1851-1856)

A partir del estreno de la obra *Jugar con fuego*, la zarzuela restaurada, de dos actos, se convierte inevitablemente en lo que denominamos Zarzuela Grande, es decir la ampliación de la forma definitiva a tres

---

<sup>7</sup> Cotarelo, *op. cit.* p. 126.

actos, que se desarrollará, sin discontinuidades aparentes, hasta finales de siglo. La zarzuela grande sin embargo, adopta una sonoridad blanda, sin recurrir a lo que denomina Peña y Goñi una "nacionalización del lenguaje" lírico. En las obras en tres actos, pueden aparecer formas nacionales, pero como mero aderezo colorístico<sup>8</sup>. Es una forma más ortodoxa, donde los autores se permiten menos libertades lingüísticas. Su plan formal está más evolucionado, y destacan de él las siguientes características:

1. Conveniente uso de los coros, que suelen utilizarse, al igual que en la ópera seria, para la apertura y el cierre de la gran forma, y de los actos intermedios.
2. Utilización de lo números a solo para presentar vocalmente a los personajes (que siguiendo con un plan ortodoxo de creación, suelen ser una soprano, su pareja el tenor, y un barítono que les da la réplica a ambos; este hecho supone un avance desde las primeras obras del siglo, en las que el personaje principal era un barítono).
3. Utilización de números de conjunto, sobre todo tercetos y dúos, siempre entre voces de distinto registro.
4. El Concertante juega un importante papel formal: cuando aparece al final del segundo acto, es un coro el que cierra la obra; pero en muchas ocasiones se reserva para cerrar pomposamente la zarzuela.
5. No aparece un concepto profundo a nivel de la gran forma de la obra, que funcione en una estructura más profunda. No hemos encontrado ninguna relación entre las tonalidades de los actos, e incluso tampoco ninguna entre la tonalidad inicial y la final de la obra (Gaztambide lleva a

---

<sup>8</sup> Esto se comenta con algo más de profundidad en el epígrafe de este capítulo que se dedica al sustrato nacional en la zarzuela.

cabo un intento en *La Mensajera*, que no encuentra eco en el resto de los autores).

Esta forma de Zarzuela Grande está considerada como la principal línea de desarrollo del género, que adquiere con ello proporciones europeas; sin embargo, como ya apuntamos al comentar las características de la zarzuela restaurada, existe otra línea de desarrollo paralela al de la gran zarzuela en 3 actos, que es cultivada curiosamente por los mismos autores, y que mantiene y perpetua la forma en un sólo acto que ya habíamos comentado en el periodo inicial del siglo, y que habíamos definido como Zarzuela romántica. Así hablamos de dos tendencias fundamentales:

1. La tendencia europeísta, a la que pertenece la zarzuela grande, que recoge la tradición ítalo-francesa de forma dramática en 3 actos, y que aunque adopta los temas, las formas y los personajes del teatro clásico barroco español, en cuanto a su lenguaje musical responde a modelos foráneos.
2. La tendencia hispana, a la que pertenece la zarzuela en un acto (a veces definida como entremés o sainete), que enlaza la zarzuela romántica con lo que luego será el Género Chico. En esta zarzuela el lenguaje musical explota los lugares considerados comúnmente como españoles:
  - a. Formas autóctonas (tiranias, seguidillas, boleros, fandangos, etc.)
  - b. Ritmos -siempre ternarios- y fórmulas rítmicas considerados como hispánicos.
  - c. Melodías cantables en modo menor (la, re y sol como tonalidades más comunes), y si no utilizan el modo menor, presentando un ambiguo juego entre Mayor y menor (a veces manifestado incluso mediante el juego de ambiguos floreos)
  - d. Acompañamientos masculinos y rítmicos, abandonando los típicos arpeggios italianizantes.



- e. Preferencia por las voces de mujer con tendencia al amplio registro central, rechazando las voces excesivamente agudas, propias de los personajes ligeros de la ópera cómica francesa, que resultarían blandas para caracterizar a los tipos femeninos escogidos.
- f. En los casos en los que la voz femenina debe ser acompañada por uno de los instrumentos de viento madera en *obligato* instrumental, preferencia por el oboe frente al clarinete, de sonoridad más italiana.
- g. Excesiva utilización de los doblajes acórdicos en octavas, lo que enturbia la sonoridad orquestal, y recuerda en la mayoría de los casos la sonoridad de banda, recordando el canto popular.
- f. Utilización de formas cerradas, y casi nunca de los recitativos al tener que someterse a una mayor economía de medios que la Zarzuela Grande, y actuar los números musicales como meros adornos del texto declamado<sup>9</sup>.

Es curioso que esa dualidad formal que hace convivir a lo largo del siglo las Zarzuelas Grandes, establecidas definitivamente a partir del estreno de *Jugar con fuego* en 1851, y las zarzuelas en un acto (por no hablar de Género Chico antes de 1868) de claro carácter popular, se da incluso dentro de la producción de un mismo autor. Observemos como ejemplo la producción de Barbieri, una de las personalidades más destacadas del periodo, entre los años 1850 y 1856, según los apuntes de Peña y Goñi sobre dicho autor<sup>10</sup>:

#### 1850

---

<sup>9</sup> Exceptuemos la obra *El estreno de una artista* de Gaztambide en la que se adelanta a su tiempo, utilizando las formas abiertas, el recitativo y el parlato dentro de un número cantabile, sin solución de continuidad.

<sup>10</sup> Peña y Goñi, Antonio. *Barbieri (Nuestros músicos)*. Madrid, Imp. J. Ducazal, 1875.

- El 9-IV se estrena en el T. de Variedades la zarzuela en 1 acto ***Gloria y Peluca*** con letra de José de la Villa del Valle. Exito grandísimo; la obra contiene unas seguidillas que enseguida se hacen populares.
- El 27-VI en el T. de los Basilio se estrena la zarzuela en 1 acto ***Tramoya***, con letra de Luis Olona. Exito de las Seguidillas "No te tapes la cara", que se hace populares.
- 19-XI se estrena en el T. de Variedades el capricho cómico-líricoailable en 1 acto ***Escenas de Chamberí***, con letra de Luis Olona, y música de Barbieri, Oudrid, Hernando y Gaztambide. Exito.

## 1851

- 15-III se estrena en el T. del Circo el baile en 1 acto titulado ***La Jácara***, a beneficio de Petra Cámara. Gran éxito.
- 29-III se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 2 actos titulada ***La Picaresca***, en una función celebrada a beneficio de Salas. La letra de la obra es de Carlos García Doncel y Eduardo Asquerino, y la música de Barbieri y Gaztambide. No tuvo éxito.
- 6-X se estrena en l T. del Circo la zarzuela en 3 actos titulada ***Jugar con fuego***, con letra de Ventura de la Vega. Los actores son reclamados a escena 17 noches consecutivas. La obra salva a la Empresa de la quiebra. Barbieri comienza a ser célebre.
- 24-XII se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 4 actos ***Por seguir a una mujer***, letra de Olona y música de Barbieri, Oudrid, Inzenga y Gaztambide. Gran éxito. La obra produce considerables beneficios a la compañía.

## 1852

- 24-IV estreno en el T. del Circo de la zarzuela en 3 actos ***La hechicera***, música de Barbieri, y letra de Rodríguez Rubí. El I acto fue un éxito pero el II y el III fueron malos. Sólo obtuvo cinco representaciones.
- 19-VI se estrena en el T. del Circo el entremés en 1 acto ***El Manzanares***, con música de Barbieri y letra de Mariano Pina. Obtuvo una gran silba.
- 24-XII se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 1 acto ***Gracias a Dios que está puesta la mesa.***, con letra de Olona. Exito.

## 1853

- 14-I se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 3 actos titulada ***La Espada de Bernardo***, con letra de Antonio García Gutiérrez. El I Acto hace furor. Los otros y la obra terminan mal. Diez Representaciones.
- 8-IV se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 2 actos titulada ***El Marqués de Caravaca***, cuya letra es de Ventura de la Vega. Exito extraordinario.
- 7-V se estrena en el T. del Circo la zarzuela de magia en 3 actos titulada ***Don Simplicio Bobadilla***, con letra de Manuel y Victorino Tamayo y Baus, y musica de Gaztambide y Barbieri.
- 24-XII se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 3 actos titulada ***Galanteos en Venecia***, con letra de Olona.

## 1854

- 1-II se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 3 actos ***Un día de reinado***. Traducción de García Gutiérrez y Olona, y música de Barbieri, Gaztambide, Inzenga y Oudrid. Exito regular.
- 16-IV se estrena en el T. del Circo el entremés en 1 acto ***Aventura de un cantante***, con letra de José María Gutiérrez de Alba. Exito.
- 15-IX se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 3 actos titulada ***Los Diamantes de la Corona***. Exito extraordinario.

## 1855

- 26-III se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 3 actos ***Mis dos mujeres***, con letra de Olona. Exito
- 25-X se estrena en el T. del Circo el entremés en 1 acto ***Los dos ciegos***, con letra de Olona. La 1ª y la 2ª representaciones con éxito. La 3ª tuvo una gran silba. A pesar de esto, fue muy aplaudida.
- 1-XII se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 1 acto ***El Vizconde***, con letra de Campodrón. Exito.

22-XII se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 4 actos *El Sargento Federico*, con letra de Olona. Exito.

## 1856

- 4-IV se estrena en el T. del Circo la zarzuela en 2 actos titulada *Entre dos aguas*, con letra de Antonio Hurtado, y música de Barbieri y Gaztambide. Exito frio.
- 21-VI se estrena el entremés en 1 acto titulado *Gato por liebre*, con letra de Hurtado. Aplaudida, pero de rápida muerte.
- 10-X solemne innauguración del Teatro de la Zarzuela: *Sinfonía Concertante* para orquesta y banda Militar, compuesta por Barbieri para la fecha; Alegoría en 1 acto, titulada *La Zarzuela*, (éxito regular). Letra de Olona y Hurtado, música de Barbieri, Gaztambide y Arrieta.
- 11-XII se estrena en el T. de la Zarzuela *El Diablo en el poder*, zarzuela en 2 actos, con letra de Campodrón y música de Barbieri. Gran éxito.

De este periodo que hemos seleccionado de la vida activa de Barbieri, observamos que escribe el autor 25 zarzuelas, de las cuales 11 constan de 1 sólo acto, siguiendo el modelo de *Gloria y peluca*; 8 de 3 actos, siguiendo el modelo de *Jugar con fuego*; y el resto (6) constan de 2 ó 4 actos, y corresponden a colaboraciones de Barbieri con otros autores. La vida activa de Barbieri completa se extiende desde 1850 año en que se estrena *Gloria y Peluca*, hasta 1875 en que estrena *Juan de Urbina*. Su producción total asciende a 49 obras, de las cuales 25 zarzuelas constan de 1 sólo acto; 5 de 2 actos, y 19 de 3. Es decir que tanto tomando el muestreo de los años que hemos escogido, como recurriendo a los datos obtenidos de la producción total del autor, el porcentaje de obras en 1 acto es siempre superior al de obras en tres, a pesar de ser el propio Barbieri el que eleva la forma lírica a los tres actos, superando la formal en dos instaurada por Hernando en el año 1849; y eso lo hace el propio Barbieri, que para Peña no es que sea zarzuelero, sino que "es la misma zarzuela. No tiene rival, ni lo tendrá nunca seguramente, porque el género ha nacido con él y morirá con él"<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Peña y Goñi, A. *op. cit.* p. 88.

Volviendo a la Zarzuela Grande, una de las características musicales más interesantes, que marcará el estilo de nuestra zarzuela decimonónica será la declamación rápida del texto sobre una cuerda de recitado<sup>12</sup>, mientras es la orquesta la encargada de interpretar la melodía (ejemplos de este tipo de parlato vocal los encontramos en *El estreno de una artista* de Gaztambide, en *El Dominó Azul* de Arrieta, etc.). Esta utilización de dos secciones sincrónicas, una, la vocal, en parlato que actúa como frente de avance de la acción, y otra, la orquestal, que contempla el avance desde fuera, participando con una melodía independiente, hará evolucionar el género por el camino de las formas dramáticas abiertas, tal y cómo sucede con el resto de los géneros líricos europeos. En cuanto a las características concretas de la zarzuela grande a partir de 1851, enumeraremos las siguientes:

#### CARACTERISTICAS MUSICALES

1. Utilización de una orquesta romántica, amplia con una plantilla del tipo: flautín, flauta, clarinetes, oboes, clarinetes, fagotes, trompas, trompetas, trombones, tuba, percusión, y cuerda completa.
2. Como punto de partida, podríamos formular la idea de combinación de episodios de avance de la acción (textos declamados), con episodios de contemplación de la misma (aria, romanzas, dúos y partes cantables), estructurando la obra por medio de formas cerradas. Si embargo, a medida que avanzamos en las temporadas dramáticas, llegamos a la utilización de formas abiertas, en las que se combina el avance

---

<sup>12</sup> Esta es una característica propiamente rossiniana, y nos lleva a recordar la afirmación de Peña y Goñi en la que dice que "la música italiana que nos había matado en la ópera, nos salvó en la zarzuela y así como *La serva padrona* de Pergolesi creó en París la ópera cómica francesa, la irrupción de Rossini y de los grandes maestros italianos de su época, nos trajo a nosotros los materiales de la zarzuela". Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta El Liberal, 1881, p. 345.

con la contemplación del espacio dramático dentro de la misma forma, superando poco a poco la forma cerrada.

3. La orquestación es simple y muy italiana: cuerdas y viento madera que doblan a las voces agudas, viento metal que en algunos momentos caracteriza a algunos personajes de voces graves (pensemos en el Duque de Medina en *Jugar con fuego* que siempre aparece acompañado e identificado por los trombones).
4. La armonía no manifiesta ningún cambio respecto a las estructuras armónicas que ya aparecían en la zarzuela restaurada de los años 49 y 50. La influencia internacional de lenguaje romántico teatral es clara.
5. Según la relación voces-orquesta, podemos hablar de dos posibles tipos de textura: *parlante* y de dominio vocal. La última, de dominio vocal, es un textura mencionada fundamentalmente por el crítico italiano del siglo XIX Abramno Basevi en un estudio de las óperas de Verdi, y consiste en los casos en los que la música está escrita pensando en melodía, o al menos en los que la estructura de frase sustituye a la orquestal; a esta textura corresponde el 90% de las secciones musicales de la Zarzuela Grande.. El estilo *parlante* florece en la generación de italianos y franceses anterior a Gounod. En estos casos la orquesta emite un melodía muy lírica, y las líneas vocales alternan declamación en ritmo rápido con momentos en los que doblan los motivos orquestales<sup>13</sup>. Serían momentos en los que la orquesta adopta un

---

<sup>13</sup> "In considering the nature of its innovations in this area it is important to distinguish between two types of texture: *parlante* and voiced-dominated. The former is a texture mentionde prominently by the nineteenth-century Italian critic Abramo Basevi in a study of Verdi's operas and arises when the voice is made to fit a melody or, at least, a phrase structure supplied by the orchestra. Parlante abounds in both Italian and French opera in the hgeneration before Gounod, in set pieces rather than in connecting recitatives, so his own use of the texture is not new *per se*. [...] Gounod did make more extensive use than previous French composers of another kind of *parlante*, in wich the orchestra emits a slow lyrical melody and the vocal line alternbates declamation in spech rythms with

papel lírico, y expresivo y aparecen cada vez más frecuentemente a lo largo del siglo XIX en nuestra zarzuela obre todo en obras de Arrieta y Barbieri.

6. Las melodías deben ser sencillas cuadradas, y fácilmente almacenables en la memoria por el público que acude a las funciones diarias. Siempre son silábicas.
7. La estrecha colaboración entre el libretista y el músico, provoca una mejora de la relación entre música texto y de la adecuación de la métrica del verso a la melodía; se produce en España un proceso paralelo en distinta medida al que provoca Meyerbeer en Francia, que obliga a los libretistas a lo largo de su carrera a escribir versos donde los acentos prosódicos caigan en el mismo lugar dentro de cada estrofa. Y Fétis<sup>14</sup> en 1829 comenta: "Ya que la música es esencialmente regular en sus progresiones, es vital que la poesía no sea un obstáculo a esto"<sup>15</sup>.

#### CARACTERISTICAS IDEOLOGICAS

1. La obra debe pertenecer a un ámbito sentimental ligado a la vida humana, y nunca debe aislarse sentimentalmente de ésta como sucede en la opereta francesa del XIX. Reproduce los esquemas dramático-ideológicos de las comedia de enredo del teatro nacional del siglo de oro, con la consiguiente "traducción" del código de valores morales que se tratan de defender.

---

snatches that double the instrumental strain. This appears for the first time in Gounod's oeuvre in *Faust* [...] Huebner, Steven. *The operas of Charls Gounod*. Clarendon Press, Oxford, 1990, p. 245.

<sup>14</sup> "Sur la coupe des vers lyriques", *Le Revue musicale*, 4 (1829), p. 173.

<sup>15</sup> "Giacomo Meyerbeer, for example, badgered french librettists Throughout his career to produce verse where the prosodic accents fell in the same place in each line of a strophe. 'Because music is essentially regular in its progressions, it is vital taht the poeytry should not be an obstacle to this', wrote the critic Fétis in 1829". Huebner, Steven. *The operas of Charls Gounod*. Clarendon Press, Oxford, 1990, p. 224.

2. La trama dramática debe emocionar e involucrar al público pequeño burgués, a diferencia de la opereta parisina que no debe emocionar nunca, ni tampoco criticar las pasiones humanas, ya que esto supondría "incomodidad" para el público burgués al que se destina la obra<sup>16</sup>.
3. Sus personajes están sin desarrollar y no tiene capacidad de evolucionar. Representan defectos y virtudes humanas, y hacen al espectador tomar partido por ellos desde el comienzo de la exposición de la trama dramática.
4. Dichos personajes defienden valores humanos exactamente el código pequeño burgués de la primera mitad del siglo XIX. Cuando se presenta un personaje poderoso, caracterizado sólo por su posición social y su dinero, y no por su voluntad o cultura, es rechazado abiertamente por el público.
5. La presencia de la música no es meramente decorativa, sino que proporciona situaciones dramáticas como resultado de las explosiones escénicas de los personajes.
6. Los personajes casi nunca son caracterizados a través de la música, sino que deben su personalidad a la obra teatral.

Otra de las constantes que se manifiesta en la Zarzuela Grande a partir de los años cincuenta, es la ampliación dentro de la ampliación: hemos definido como ampliación de la forma original, el aumento de la forma en un acto a la forma de tres (*Jugar con fuego* de 1851), pues bien, aún a partir de esta forma en tres actos y doce números musicales, 5 en el primer acto (nº 1-5 ambos inclusive), 3 en el segundo (nº 6-8, incluidos), y 4 en el tercero (nº 9-12), se observa una diversificación de soluciones para aumentar la cantidad de números musicales, como queriendo ampliar la capacidad del concepto de acto, haciéndolo mucho más flexible. Para no

---

<sup>16</sup> Está clara la diferencia ideológica entre la burguesía francesa y la española del siglo XIX



salirnos del ejemplo del mismo autor (el resto de los autores y el número de actos de cada obra, aparecen en los capítulos correspondientes), si observamos por ejemplo la obra *Los Diamantes de la Corona* (18540, que es tres años posterior a *Jugar con fuego*, observamos como ha cambiado ya en Barbieri el concepto formal: el primer acto cuenta con cinco números, al igual que *Jugar con fuego*; el segundo, sin embargo contiene seis números, y el último (tercero) cinco, con lo cual hemos pasado de una forma en 3 actos y 12 números, a otra en 3 actos y 17 números; sin embargo, a pesar de lo que pudiera parecer, no aumenta en la obra la complejidad estructural de los números musicales, y en ninguno de ellos se alcanza la densidad musical y estructural del concertante del segundo acto de *Jugar con fuego* (nº 8 de la obra). La estructura de *Los Diamantes de la Corona*, como ya hemos visto anteriormente, es la siguiente:

#### ACTO I

- 1º. Introducción y coro de monederos
- 2º. Aria cantada por el señor Sanz
- 3º. Balada por la Señorita Clarice
- 4º. Terceto por la señorita Clarice, Sanz y Becerra
- 5º. Final del primer acto.

#### ACTO II

- 6º. Preludio orquestal del segundo Acto
- 7º. Coro de damas y caballeros
- 8º. Concertante por las señoritas Di Franco y Sanz, Becerra y Cubero
- 9º. Bolero por las señoritas Di Franco
- 10º. Dúo por la señorita Carolina Di Franco y Sanz
- 11º. Dúo de la señorita Clarice y Sanz
- 12º. Final del Acto II

#### ACTO III

- 13º. Coro de introducción del acto III
- 14º. Quinteto de Carolina Di Franco, Sanz, Caltañazor, Becerra y Cubero
- 15º. Romanza por la señorita Clarice Di Franco

16°. Coro y Marcha de la Coronación

17°. Final de orquesta.

## **2. REPERTORIOS Y SUSTRATOS MUSICALES QUE CONTRIBUYEN A LA FORMACION DEL GÉNERO LIRICO.**

### **2.1 La pervivencia de las formas autóctonas en la zarzuela del siglo XIX.**

La pervivencia del repertorio Bolero en el teatro lírico español decimonónico, es un hecho constante ya desde las primeras formas que hacen posible su renacimiento a principios del siglo XIX. Ya las obritas, que con el título de zarzuela aparecen en nuestras tablas hacia los años 30, manifiestan una dualidad entre música extranjera y música nacional, siendo ésta representada por formas del repertorio bolero: las Seguidillas, los boleros, los polos, los fandangos, las cachuchas, etc. son sinónimo a los "oídos" del público de la música popular nacional. Si planteamos la articulación de una función teatral a principios de siglo, que todavía mantendría la herencia dieciochesca, nos encontramos con la división siguiente:

- I. Primera Jornada de comedia  
Un entremés y una tonadilla
- II. Segunda jornada de comedia  
Un sainete y una tonadilla
- III. Tercera jornada de comedia  
Un bailable

Semejante articulación destruía la unidad de la obra, pero entretenía los ánimos del público, y enriquecía las funciones con tonadillas y otras obras cortas de gusto popular. Cambroneró ofrece interesantes apreciaciones sobre este tipo de funciones: "se dio el nombre de los *cuatro* a una composición musical cantada a cuatro voces que se empleaba desde muy antiguo para abrir las funciones de los teatros. *Princesas* eran unas coplas sueltas que cantaban en el segundo intermedio de la comedia las actrices llamadas *damas de música*. Prohibidos los bailes, el año 1780 volvieron a

permitirse (boleras, polos, seguidillas y jotas). La tonadilla, de la que dijo Iriarte ser "chanzoneta vulgar breve y sencilla", no tardó en alcanzar popularidad"<sup>17</sup> Si acudimos a la Reglamentación teatral, ya en 1807, en plena época napoleónica, nos encontramos un *Reglamento General para la dirección y reforma de Teatros que S. M. se ha servido encargar al Ayuntamiento de Madrid* <sup>18</sup>. Se trata de un reglamento claramente conservador, que se mantiene en la línea del anterior<sup>19</sup>, pero en el que aparece un articulo de verdadera trascendencia:

"En ningún teatro de España se podrán representar, cantar, ni bailar piezas que no sean en idioma castellano, y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos reinos"<sup>20</sup>.

Esta normativa beneficiaba a nuestra música, y favorecía a los intérpretes nacionales ante las compañías extranjeras que comenzaban a "invadir" nuestros tablados. Tras la aprobación de este reglamento, la llegada de las Guerras Napoleónicas paralizará la marcha de nuestro teatro, sin embargo, pese a lo que pudiéramos pensar, la llegada de José Bonaparte, monarca que pronto se interesa por las costumbres nacionales, y que nada más llegar a Madrid abre los teatros y permite las corridas de toros, constituye un hecho trascendental para el desarrollo del género<sup>21</sup>. El rey José encarga diversos informes que le permitan ponerse al día en la marcha del país, destacando la *Reglamentación teatral* presentada por el Marqués de Montehermoso junto con un *Reglamento de teatro en 10*

---

<sup>17</sup> Escobar/ Lasso de la Vega, *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1897.

<sup>18</sup> El reglamento había sido encargado a una Junta de designación regia el 17 de diciembre de 1806, y había sido aprobado por otro el 16 de marzo de 1807.

<sup>19</sup> *Reglamento teatral para la Reforma del Teatro Español*. 11-XI-1799.

<sup>20</sup> Apéndice, p. 12. *Legado Barbieri*, Mss. 14.042. Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>21</sup> "En lo que concretamente se refiere al Teatro del Príncipe debemos decir que fue su sostén principal en aquella época en que Talía andaba muy mal de recursos". Díaz Escobar y Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*. Barcelona, Montaner y Simón editores, 1954.

*puntos*, que se presenta en la corte el 4 de julio de 1810. Se trata de aplicar la legislación gala a nuestro país, dice textualmente: "Para el gobierno y régimen interior de los teatros se les dará un Reglamento aprobado por el Rey que se sacará del Teatro Francés de París modificado según convenga". Continúa diciendo que habría de dotarlo de buenos actores y buenas obras y que pasará a llamarse "Teatro Nacional Dramático". Las dos compañías se formarían con los mejores artistas que hubiera en la villa o fuera de ella. Tras estas disposiciones, "se constituirían una compañía de Tragedia y Comedia, y otra de Opereta española, prohibiendo que se representaran el sainete, tonadilla y bolero"<sup>22</sup>. ¡Desastroso hubiera resultado esto para el género que se veía entonces favorecido por el público!. Este punto nunca se llevó a cabo totalmente ya que era esto lo que más gustaba al pueblo. Estos hechos nos revelan la elevada consideración popular de este género, que consigue incluso paralizar un Real Decreto, y evitar que estos "bailables" salgan de nuestra escena.

Tras el final de la guerra con los franceses y el regreso de Fernando VII, "el deseado", regresamos a la situación de comienzos del siglo, entrando de nuevo en vigor el Reglamento de 1807, que favorecía lo español frente a lo extranjero<sup>23</sup>. ¿Qué comienza a producirse a partir de este momento en nuestras tablas?, ¿en qué tipo de funciones se integra el repertorio bolero?, ¿está dicha integración justificada sólo por un interés crematístico, o exigida por el propio desarrollo formal del género?. Para encontrar respuestas es necesario acudir al desarrollo de las formas escénicas.

"En los primeros años del siglo XIX, la capital de España contaba con tres teatros: el del Príncipe, y el de la Cruz, para compañías de verso, y el de los Caños del Peral para ópera, los tres a cargo del Ayuntamiento, salvo un corto periodo, teniendo arrendado éste y administrados los otros por dos regidores con el título de Comisarios, con la presencia del

---

<sup>22</sup> Archivo del Real Palacio. *Gobierno Intruso*; caja 77/1.

<sup>23</sup> Dicho Reglamento está vigente hasta mediados de siglo. A partir de los años cuarenta (1847 exactamente) comienzan de nuevo las discusiones de una Junta Consultiva de Teatros para reformar la legislación, y crear el T. Español. (*Legado Barbieri*, Mss. 14.042. Biblioteca Nacional).

Corregidor"<sup>24</sup>. A pesar de estas tendencias de cada uno de los coliseos, el T. del Príncipe y el de Cruz<sup>25</sup> no desperdiciaban la ocasión de dar variedad al espectáculo, utilizando muchas veces los cantantes de la compañía de ópera para amenizar las funciones de verso, con el propósito de halagar al público con cualquier medio, lo mismo disponiendo un concierto, que intercalando unos volatines. Por ejemplo, en febrero de 1832 encontramos el siguiente anuncio de una función en el T. de la Cruz: "Habiendo acreditado la experiencia lo gratas que son al público las funciones variadas, se ejecutará una extraordinaria, que consistirá en lo siguiente:

- I. *Un abrazo al portador*, comedia en un acto  
Bolero, por la Pando y Pacheco
- II. *La despedida o el amante a dieta*, comedia en un acto  
Cuarteto polonés, baile
- III. *La vieja o los dos calaveras*, otra pieza en un acto,  
(traducida como las otras)  
Seguidillas manchegas."<sup>26</sup>

Este tipo de funciones, con tres obritas pequeñas en un acto, divertían más al público del T. de la Cruz, que los interminables dramas en 3 actos que se representaban en el Príncipe; pero mantenían la articulación en tres intermedios en los que la atención se relajaba, dando cabida a un repertorio más popular; por ello, todas las compañías contaban con una parte de baile, que era motivo de rivalidad: en el Circo lucieron sus primores coreográficos la Fuoco y la Guy Stephan, en el Instituto bailaba la Pepa Vargas, y "la Nena", etc.

Sin embargo, más interés ofrece la integración de estas microformas en el nuevo género lírico que comenzaba a renacer, y que le ofrecía un medio de sobrevivir, al insertarlo orgánicamente dentro de una forma dramática de mayores proporciones. Hasta el nacimiento del Conservatorio de M<sup>a</sup> Cristina (1830), no encontramos tipologías formales

---

<sup>24</sup> Díaz Escobar/Lasso de la Vega. *Historia del Teatro Español*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1954.

<sup>25</sup> Que carecía de la seriedad artística que era el lema del T. del Príncipe.

<sup>26</sup> *El Diario de Madrid*, 22-II-1832.

que nos permitan hablar de una restauración de la zarzuela, zarzuela que aunque desarrolla ideas musicales de clara influencia italiana, y utiliza tipologías formales de la opereta francesa, se caracteriza por mantener el sabor folklórico que caracterizaba a la tonadilla<sup>27</sup>, hecho donde radica su novedad<sup>28</sup>. Los elementos de humor, los tipos de la vida diaria, los arreglos de canciones y danzas populares, que ya aparecían en la tonadilla, son introducidos ahora dentro de un sistema formal, desarrollado sobre modelos franceses, que confieren a la obra una gran unidad de estilo y una mayor coherencia dramática<sup>29</sup>. Basando nuestro estudio en la división formal que he llevado a cabo a propósito de mis trabajos sobre la Zarzuela restaurada del siglo XIX, hablaremos de antecedentes y obras iniciales (1832-1848), obras símbolo (1848-1849), y, por fin, zarzuela restaurada a partir de 1850. Aceptando previamente esta división, veamos cómo aparece el repertorio bolero insertado en cada una de las fases del nuevo género.

## 1. ANTECEDENTES (1832-1848)

---

<sup>27</sup> Este fenómeno de vuelta a las fuentes nacionales, de clara inspiración en la filosofía romántica, y en el sentido de nacimiento del "espíritu nacional" (Herder), se produce, aunque diez años más tarde en el arte lírico, de forma paralela a lo que sucede en la literatura dramática a partir del estreno del drama *La conjuración de Venecia* en 1834, que según la mayoría de los autores señala el comienzo del movimiento romántico en el teatro español.

<sup>28</sup> Subirá afirma con acierto: "Y cuando Barbieri, secundado por otros músicos, da feliz arraigo a la zarzuela grande, varios años después, tras algunos afortunados tanteos en los que tuvieron que formar parte diferentes compositores, nadie piensa en la tonadilla para establecer la filiación de la nueva corriente, por cuyo entronizamiento se luchaba con entusiasmo sumo, sino en el de al ópera cómica francesa con cuyo género hubo interés decidido en identificar aquel Barbieri, Oudrid, Gaztambide, Arrieta, Fernández Caballero, Chapí otros de menor cuantía". *La Tonadilla escénica*, Barcelona, Labor, 1933.

<sup>29</sup> Marcelino Menéndez Pelayo en su contestación al discurso de ingreso en la Academia pronunciado por F. Asenjo Barbieri afirmaba cómo "Barbieri convirtió el embrión informe de la tonadilla y de la jácara en el producto realmente artístico de la ópera cómica nacional, impropia y llamadamente zarzuela."

Ya en la obra inicial *Los enredos de un curioso*<sup>30</sup>, escrita para la inauguración del nuevo Conservatorio, aparecen las primeras formas autóctonas. La música de la obra corresponde a cuatro autores<sup>31</sup>, siendo Ramón Carnicer el que más música aporta, destacando un polo en el primer acto y una canción con guitarra en el segundo, que representan las numerosas microformas que para voz y guitarra se publicaban en la época, literatura "romántica" que consumía la naciente burguesía decimonónica de nuestro país <sup>32</sup>.

El 15 de julio de 1841 se estrena en el T. del Circo la "zarzuela nueva" *El ventorrillo de Crespo*, con música de Basilio Basili sobre un libro de Rodríguez Rubí; en dicha obra abundan "gracias andaluzas, bailes y tonadas del país. Así mismo se han intercalado oportunamente el celebrado *Polo [del Contrabandista]* de Manuel García y la *Canción del Charrán* <sup>33</sup> de Iradier [...]" hecho que justifica las reflexiones anteriores sobre el mantenimiento sobre moldes extranjeros de un lenguaje musical español derivado de la Tonadilla y de toda la música vocal anterior (Seguidillas, Boleros, Seguidillas Bolerías, Tiranas, Cachuchas, etc). Otra obra que pertenece a los antecedentes del género, *La zarzuela improvisada o lo que fuere sonara* de González Bravo, Carlos Doncel y Luis Valladares Garriga, puesta en música por Saldoni y Carnicer, que se estrena el día de Nochebuena de 1841, a las cuatro de la tarde en el Teatro de la Cruz, muestra de nuevo la agrupación incoherente de material, que se presenta al público como formando parte de una unidad dramática. La obra está compuesta de las piezas siguientes:

---

<sup>30</sup> Se estrenó en el T. del Instituto en febrero de 1832. Se trata de una obra en dos actos, que concluye con una Cantata, en la que se lleva a cabo el desenlace de la acción.

<sup>31</sup> La música de la Cantata está compuesta por Piermarini que a la vez compone la música de la introducción de la obra; Albéniz escribe una breve obertura y el Final del Acto I; Saldoni un Dúo en el primer acto y una canción en el segundo; y Carnicer un Terceto y un Polo en el primer acto, y una canción con guitarra y el Quinteto final con coro en el segundo.

<sup>32</sup> Cortizo Rodríguez, Encina, "El bolero español del siglo XIX. Análisis histórico y Aproximación formal". *Studies in Dance History*. Whashington, 1992.

<sup>33</sup> "El Charrán. Canción andaluza, dedicada al Sr. Marqués de Real Agrado. Regidor perpétuo de la siempre fidelísima ciudad de La Habana por su amigo Yradier". Letra de D. T. R. Rubí. A. Vidal, Barcelona.

- 1º Canción satírica sobre una poesía de L. González Bravo, cantada por la Sra. Pérez y el Sr. Salas.
- 2º *El Serení*, con música del Mtro. Carnicer, cantada por la Sra. Pérez.
- 3º *Los toros del puerto*, poesía de L. González Bravo, cantada por el Sr. Salas, autor también de la música.
- 4º Aria de la ópera *El fanático por la música*, por el Sr. Salas.
- 5º Aria nueva por la Srta. Bárbara Lamadrid.
- 6º. Tirana final.

Y la función se completó de la forma siguiente:

- *A perro viejo no hay tus, tus*, pieza hablada nueva
- *Las Habas verdes* <sup>34</sup> baile general
- *El hombre de bien*, pieza hablada nueva (arreglada del francés)
- Paso a dos compuesto por Federico Massini.
- *Las simpatías o el Cortijo de Cristo*, sainete de Rodríguez Rubí.

La siguiente obra, definida como una tonadilla española, presenta ya un *Tiempo de Manchegas* para la interpretación del nº 5: se trata de *Jeroma, la castañera*, puesta en música por Soriano Fuertes sobre un texto del actor Mariano Fernández<sup>35</sup>, y estrenada el 3 de abril de 1843 en el Teatro del Príncipe. No es una tonadilla<sup>36</sup>, sino una zarzuelita nueva en un sólo acto con ocho números de música alegre<sup>37</sup>, popular y asequible, que en

---

<sup>34</sup> El tema de *las Habas Verdes* era un motivo conocido por el público, de definido carácter hispánico, recordemos la *Bolera de las Habas Verdes* de Federico Moretti, que no es sino una forma de Bolera Intermediada, es decir, una Seguidilla Bolera prototípica a la que se ha introducido este popular tema de *las Habas verdes*. (Cortizo, Encina/Suárez Javier "El Bolero, Análisis Histórico y Aproximación formal", *Studies of Dance History*, Washington, 1992)

<sup>35</sup> Mariano Fernández era un autor que actuaba de gracioso en el T. del Príncipe de Madrid.

<sup>36</sup> El propio Barbieri afirma que el libreto se imprimió con la definición de zarzuela andaluza.

<sup>37</sup> Subirá habla de "once números musicales", pero en las versiones conservadas sólo aparecen ocho.



todo momento se adapta perfectamente a los caracteres de los personajes. La obra<sup>38</sup> parece primitiva, con una orquesta poco desarrollada (flautín, flauta, dos clarinetes, fagot, dos trompas, trombones y cuerda), que apoya simples melodías de escasas pretensiones vocales, lo cuál no impide que se mantenga en escena veinte noches seguidas<sup>39</sup>,

También la primera obra que Oudrid estrena en Madrid, *La Venta del Puerto o Juanillo el Contrabandista*, escrita sobre un texto de Mariano Fernández, que se estrena el 16 de enero de 1846 en el Teatro del Príncipe, incluye una Seguidilla como nº 2 de la obra. Se trata de una Seguidilla Manchega<sup>40</sup> en Re mayor (46 compases). El autor ha optado por una de las tonalidades preferidas para boleros y seguidillas durante el siglo XIX, una tonalidad brillante, que proporciona una tesitura media, y que sin embargo cuando alcanza la tónica aguda no resulta opaca vocalmente. Comienza con una introducción orquestal que elige el movimiento contrario entre el bajo y los violines; los violines descienden de la V a la I para terminar en la V: La-sol-fa#-mi, sol-fa#-mi-re, re-do#-mi-re-do#-si-la, mientras que el bajo realiza una subida por grados conjuntos desde I hasta V: re-mi-fa#-sol-la. Es una mezcla de bolero y fandango, y su ritmo es bastante pausado. Tras la parte instrumental que sirve de introducción (imitando los acordes de la guitarra que introducen al cantante de boleros en el repertorio popular y de salón) aparecen las dos frase iniciales: la primera de dominante a tónica (ascenso) y la segunda de tónica a dominante (descenso); sin transición instrumental, como es propio en este género, continúa la seguidilla con su parte central que modula, como es corriente, al tono de la dominante (la menor), y regresa de nuevo en la tercera frase de la parte central, a la tónica inicial (Re). Tras este pequeño desarrollo, entra el coro (cantando en tercetas)

---

<sup>38</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo del Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid: SGAE, (en prensa).

<sup>39</sup> "Esta obrita, con su acto único, sus once números musicales y su argumento lógico, se representó miles y miles de veces por ambos mundos". Subirá, *op. cit.* p. 176.

<sup>40</sup> La única diferencia que existe entre las manchegas y las seguidillas y boleros típicos del XIX, es que las manchegas se interpretaban un poquito más rápido. (Cortizo, Encina/Suárez, Javier: "El Bolero, análisis histórico y aproximación formal". *Studies of Dance History*, Whashington, 1992)

que remata las manchegas con dos grupos de frases cadenciales. El texto de las seguidillas es el siguiente:

"Con el chicote en la boca  
y el sombrero hacia la oreja  
y el trabuco sobre el brazo  
y el jaco bajo las piernas.  
Gusto, regusto y gustaso  
de la gente macarena.  
Viva Pedro de la Cambra  
desde el Ronquillo a Gerena.  
Bien por la Cambra y que el mundo  
bajo sus pies se entremesca"

El texto carece de forma de seguidilla; todos sus versos son octosílabos, con rima asonante entre los pares, y libres los impares. Este "defecto" métrico impide la composición de una seguidilla real.

El año siguiente, el 19 de mayo, se estrena en el mismo teatro la zarzuela andaluza en un acto *¡Es la Chachi!*; el libreto en verso es de Francisco Sánchez del Arco, y la autoría musical de la obra, aunque Cotarelo comente que es de autor desconocido, corresponde al maestro Soriano Fuertes según consta en una partitura manuscrita de la obra<sup>41</sup>, así como en algunos números sueltos que se editaron posteriormente<sup>42</sup>. En esta obra el número 1 es una Seguidilla, y el 3 un Bolero. Las Seguidillas del N° 1 están perfectamente construidas siguiendo la forma establecida para el resto del repertorio<sup>43</sup>; comienza la orquesta, en la que tienen un

---

<sup>41</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo del Archivo Histórico de Partituras de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid: SGAE, (en prensa).

<sup>42</sup> *Seguidillas Cantadas en extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia por la señorita Samaniego en la pieza en un acto titulada ¡¡Es la Chachi!!*. editadas en Madrid por Antonio Romero, y *La Curra, canción española, cantada con extraordinario aplauso en el Teatro de la Comedia por la señorita Samaniego en la pieza en un acto titulada ¡¡Es la Chachi!!*, también editada por Romero; en ambos números aparece claramente: "Música de M. Soriano Fuertes".

<sup>43</sup> Cortizo, Encina. *Análisis del Repertorio Bolero. Actas del XV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, marzo de 1992. (en prensa).

papel fundamental la flauta, oboes y clarinetes, realizando una introducción de 16 compases, tras los cuales comienza el solo. La melodía tiene fuerza, y revela un perfecto conocimiento del género; la primera frase comienza con un salto de cuarta ascendente de la dominante hasta la tónica, que asciende a la dominante superior, para terminar la segunda frase sobre la tónica de nuevo (este diseño es el típico del repertorio, y estas dos frases actúan como frases de entonación, propias de algunos otros géneros de la música tradicional española); tras esto, las tres frases siguientes comienzan una transición tonal hacia el relativo menor (mi), que debería regresar a la tónica para repetir el material inicial como cierre musical de la forma, pero en este caso, el autor ha modificado las dos frases de entonación, enriqueciéndolas tonal y armónicamente. El texto es una seguidilla perfecta; compuesta de tres estrofas, transcribiremos una a título de ejemplo:

"Del balcón de tus ojos  
di una caída.  
No puedo levantarme  
si no me miras.  
me he levantado,  
señal de que tus ojos  
ya me han mirado."

También el nº 3 es un Bolero. La orquesta realiza una introducción mucho más primitiva (sólo dos compases), y acaso ineludible, para dar comienzo a las frases de entonación, que esta vez tienen forma descendente (desde la dominante hasta la tónica); tras este descenso los versos tercero y cuarto, que suelen aparecer tras otro interludio orquestal, continúan tras la entonación sin solución de continuidad, realizando un reposo o parada tonal sobre la subdominante (do), para terminar en la tónica. El terceto encadenado que aparece a modo de estrambote en la forma métrica de seguidilla, es puesto en música en este bolero, como si se tratase de una sección independiente que incluso cambia de tonalidad situándose en Sol mayor. La forma, como vemos, no es la más ortodoxa dentro del repertorio, y además de producirse este cambio de estructura, Soriano Fuertes hace aparecer un melisma

descendente al final del terceto, que recuerde el canto flamenco. El texto es el siguiente:

"Ya me tienes fortuna  
contigo en guerra,  
mas antes de embestirte  
llamo a tu puerta,  
porque contigo  
el modo de vencerte  
es ser tu amigo..."

Como se observa, la forma métrica es perfecta, y el cambio de estructuración melódico-armónica se debe a una decisión del autor. Estas seguidillas cuentan solamente con dos estrofas en lugar de las tres que son propias.

## II. OBRAS SIMBOLO (1848-49).

Hemos dedicado bastantes párrafos a la etapa inicial, porque además de ser un repertorio lírico desconocido hasta ahora, ya que nadie antes había acudido a las partituras, constituye las vías de desarrollo del género, tal y como aparece a mediados de siglo. En esta segunda etapa deberíamos hablar de obras como *El Ensayo de una ópera*<sup>44</sup>, *Palo de ciego*<sup>45</sup> o *Misterios de Bastidores*<sup>46</sup>, pero creo de mayor interés acudir a las dos obras símbolo de la restauración: *Colegialas y Soldados* y *El Duende*. En la primera nos encontramos con una obra de claro carácter italiano, en la que Hernando, recién llegado de sus años de formación parisina, se resiste a caer en el repertorio popular. Pero en la segunda, verdadera obra maestra, con la que el género duplica sus dimensiones (dos actos), Hernando escribe un segundo acto, absolutamente magistral. El N<sup>o</sup> 2 es una Seguidilla, que no va a aparecer en boca de ningún personaje de la obra, sino de un personaje popular, que tiene una intervención

---

<sup>44</sup> Zarzuela en un acto, original de Juan del Peral, puesta en música por C. Oudrid, y estrenada el 24 de diciembre de 1848 en el T. del Instituto.

<sup>45</sup> Zarzuela en un acto, original de Juan del Peral, puesta en música por Rafael Hernando, y estrenada el 15 de febrero de 1849 en el T. del Instituto.

<sup>46</sup> Zarzuela en un acto, original de F. de paula y Montemar, puesta en música por C. Oudrid, y estrenada el 16 de marzo de 1849 en el T. del Instituto.

circunstancial y anecdótica en el desarrollo de la acción dramática, el Tío Hemeterio; la aparición de dicho personaje, sacado del pueblo, le permite poner en sus labios una música también del pueblo. Se trata de una seguidilla corta, que consta de introducción orquestal (cc. 1-13), versos de seguidilla (cc. 14-32), que se repiten íntegramente, y cierre orquestal (cc. 33-44). Veamos la estrofa:

"Con el zangoloteo  
de tus caderas  
como si fuera un trompo  
me haces dar vueltas".

Se trata de una estrofa de seguidilla, a la que se eliminado el terceto encadenado que la remata; esto recorta también las frases musicales, que, siguiendo la norma, se reducen al número de frases métricas. El coro repite a modo de eco las últimas dos frases. Es una seguidilla muy evolucionada armónicamente, si pensamos en el repertorio anterior para voz, guitarra y piano<sup>47</sup>. Hernando ha escogido la tonalidad de Mi mayor para la seguidilla; la introducción destaca en los planos rítmico y armónico, ya que la melodía se abandona en manos el solista. La orquesta termina sobre una dominante, que da paso a la entrada del solista. La seguidilla, está puesta en música con la melodía propia: ascenso desde la tónica hasta el quinto grado y descenso al tercero, repetición de la secuencia melódica final para recuperar la tónica final. El coro realiza en unísono la frase final del solista a modo de eco, como ya comentamos; y de nuevo la orquesta interviene para cerrar el número con una interminable secuencia de progresiones cadenciales. Es interesante pensar en la orquestación, densa, aunque muy homofónica, para resaltar el factor rítmico, en la que intervienen la cuerda, y el viento madera y metal con igual importancia.

### III. LA ZARZUELA RESTAURADA (es decir a partir de 1849)

La aparición de estas seguidillas de *El Duende* corona toda una trayectoria anterior, y a partir de este momento se hará normativa su

---

<sup>47</sup> Piénsese en Sor, Moretti, Paz, León, etc.

inclusión en las siguientes zarzuelas; en *Gloria y Peluca*<sup>48</sup>, aparecen de nuevo unas seguidillas (Nº 3) que, según Cotarelo, eran repetidas todas las noches<sup>49</sup>; en *A última Hora*<sup>50</sup>, también aparecían otras seguidillas (Nº 5); en *Tramoya*<sup>51</sup>, otra obra de Barbieri, sucedía lo mismo (Nº 3), etc.

Ya en la temporada 1851-52, durante la cual la zarzuela verá triplicadas sus dimensiones originales, gracias a la obra de Barbieri sobre un libreto "arreglado" por Ventura de la Vega *Jugar con fuego*<sup>52</sup>. La obra salvó a la compañía recién estrenada de la ruina, y cosechó grandes éxitos de público. Barbieri no escribe un bolero ni una seguidilla, sino que introduce una canción popular que se había "colado" en el repertorio Bolero, intermediándose en una bolera<sup>53</sup>: la *Canción de las Habas verdes* (Nº 12. Aria cantada por Salas y el coro de locos), con la indicación de "bailado". Sabe perfectamente que se trata de un "bailable" que el público identificaría, y que probablemente corearía con los locos, y quiere hacerlo presente de este modo, del todo verosímil, en una de sus mejores

---

<sup>48</sup> Zarzuela en un acto de José Villa del Valle, puesta en música por F. A. Barbieri, y estrenada el 9 de marzo de 1850.

<sup>49</sup> Cotarelo comenta como estas seguidillas ("Dejad al pensamiento/libre camino/que vuele hasta los brazos/de su querido/y allí sin pena/dejadle que arrullado/tranquilo duerma"), se hicieron populares en todo Madrid. Cotarelo. *Historia de la zarzuela o sea del drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, 1934. Barbieri comenta: "se llegaron a hacer tan populares que una mañana las oí tocar a un savoyano, arpista ambulante en medio de la calle mayor." *Legado Barbieri*, Mss. 14.077. Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>50</sup> Entremés-lírico en un acto de José Olona, puesto en música por Joaquín Gaztambide, que se estrenó el 29 de mayo de 1850 en el T. de los Basilios.

<sup>51</sup> Zarzuela en un acto con letra de José Olona, y música de Barbieri, estrenada el 27 de junio de 1850 en el T. de los Basilios. Estas seguidillas ("No te tapes la cara/mosa bonita..."), se hicieron extremadamente populares según Cotarelo (*op. cit.*)

<sup>52</sup> Cortizo, Encina. *Jugar con fuego*. Edición crítica de la zarzuela. Madrid, ICCMU, 1992.

<sup>53</sup> Federico Moretti escribió cuatro Boleras intermediadas: Bolera de la Bola, Bolera de las habas verdes, Bolera del Sonsonete, y Bolera atiranaada. (Confer: Cortizo, Encina. Análisis musical de las Boleras decimonónicas. *Actas del XV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1992 (en prensa).

obras. En 1854 estrena *Los Diamantes de la corona*<sup>54</sup>, y el bolero a dúo "Niñas que a vender flores/vais a Granada, n.º 9 del segundo acto, consiguió permanecer en la mente popular durante años. El propio Barbieri comentaba a propósito de ello: "toda la obra gustó muchísimo con especialidad el bolero de las dos tiples, que fue repetido"<sup>55</sup>

Con estas obras se marcaba la trayectoria que había de seguir la zarzuela grande en los años posteriores, el concepto de lo español ha ido aflorando en Barbieri y sus contemporáneos, consiguiendo lo que puede ser definido como "nacionalización del concepto de zarzuela"<sup>56</sup>. Obras posteriores (*Pan y toros*, *El Barberillo de Lavapiés*, por citar algunas del mismo autor), asumen la realidad de la música popular desde otro punto de vista gracias a la labor de pervivencia de estas formas (seguidillas, boleros, canciones andaluzas, bailables, cachuchas, etc) que procuraron todas las zarzuelas anteriores. No hay duda en pensar que sin la ayuda del teatro lírico, parte de estas formas se habrían perdido, o se mantendrían como algo pintoresco, y perteneciente al pasado popular. Igualmente, si el naciente teatro no hubiera encontrado un material preexistente con el que contar, no hubiera conseguido "nacionalizar" el género, un género sin duda importado de París en cuanto a actitud y a forma global se refiere.

La pervivencia del repertorio está demostrada; su integración en el género desde el momento de su creación es un hecho, y su necesidad de integrarse o morir, sería una posible solución, en un momento en el que el repertorio burgués de boleros, seguidillas y canciones andaluzas va a empezar a ser sustituido por "cantables" de zarzuela, ya que los editores verán más rentable la publicación de las obras que han alcanzado un éxito en los escenarios, que la de obras de salón, para voz, guitarra y piano, que aunque representen toda una vía de desarrollo musical, han dejado de ser rentables.

---

<sup>54</sup> Zarzuela en 3 actos, arreglada del francés por Camprodón. Estrenada el 15 de septiembre de 1854 en el T. del Circo.

<sup>55</sup> *Legado Barbieri*. Mss. 14.077. Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>56</sup> Casares, Emilio. Barbieri. *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Madrid, (en prensa).

## **2.2. Consideraciones sobre un posible sustrato folklórico en la zarzuela de la primera mitad del siglo XIX.**

Sólo trataremos de llevar a cabo el planteamiento del problema, ya que es un tema de difícil tratamiento al comprobar que las formas que podrían considerarse como populares, y que aparecen en las zarzuelas románticas y restauradas, son formas populares estilizadas ya en sí mismas, por lo que la zarzuela de la primera mitad del siglo no debe llevar a cabo esa función de incorporación del sustrato popular al sustrato "culto" que se da en otros nacionalismos, o incluso en el propio género lírico en épocas posteriores. Añadimos unas consideraciones de Ramón Barce que consideramos de gran interés para centrar el tema: "La concepción que pudiéramos llamar clásica del folklore, encarnada por ejemplo en Constantin Brailoiu (y, si se quiere una actitud más extremista, por Bela Bartok), tendía a pensar que el folklore era un material conservado bajo forma de "depósito" musical campesino en zonas cuya población se había movido muy escasamente; y que dicho depósito, fijado y cristalizado, sufre la agresión del exterior (músicas foránea, formas musicales modernas) que pone en peligro la "pureza" de ese acervo o tesoro. (Entre paréntesis, esa idea de los "tesoros" intocables puede convertirse por muchas razones en una rémora para la investigación). Para Bartok, que está dominado por una obsesiva aunque natural idea patriótica, lo mismo que en Hungría hay una reserva espiritual que terminará por vencer a la opresión austriaca; y lo mismo que el idioma magyar terminará por derrotar al culturalmente omnipresente idioma alemán, hay, en el fondo de la etnia húngara, una capa de música popular pura, perfecta, conservada, representativa. Y esa capa está sólo en el agro, entre los campesinos, y entre los campesinos que no hayan viajado, que no se han contaminado de otros usos y que no han escuchado otra música. [...]

Pero hay todo un folklore, cuyos materiales se originan delante de nuestros ojos o de nuestros oídos, día a día, continuamente. Un material inmenso, inabarcable, que por decantación irá constituyendo un nuevo depósito estable con los especímenes más característicos y logrados. Toda una cultura popular que de momento es sólo material lúdico y mostrenco. ¿Dónde se crea ese folklore? Por supuesto que en la ciudad, no en el campo. El campo es subsidiario culturalmente, porque reúne una población menor y más dispersa. Normalmente en el campo se imita la



creación ciudadana. Es posible que parte del depósito que poseemos sea folklore campesino. Pero podemos afirmar tranquilamente que por lo menos desde hace doscientos años, toda la creación folklórica pertenece a la ciudad. Procede de los salones populares de baile (con ejemplos tan característicos como el vals en Viena o el tango en las orillas del Plata), procede de los teatrillos, de los grupos callejeros. Es un trabajo apresurado, para un consumo rápido, y sustitutivo, lúdico e irreflexivo (aunque naturalmente, si se quiere se puede reflexionar sobre ello). Necesita ser rápidamente absorbido y asimilado; ha de ser, pues muy sencillo formalmente, y también ha de emplear materiales ya de por sí preconocidos, de manera que el circuito que parte de los que se pide por ser ya conocido responda a la exigencia y se vuelva a su vez conocido, en una valoración típicamente adorniana. [...]

Ese depósito flotante es el verdadero motivador del popularismo en la zarzuela. Lo estrictamente folklórico es en la zarzuela más bien excepción (salvo en las piezas que buscan específicamente una localización regional que tampoco son muy documentales en este sentido). Hay, como en la tonadilla, algunos elementos regionales de seguro efecto y de uso constante: en primer lugar, los andaluces; después a mucha distancia, la jota; luego, alguna melodía gallega. Y aún estos rasgos folklóricos pertenecen en cierta manera también a un popularismo asimilado por ese depósito comunal. Al menos porque se trata menos del documento que de ofrecer algo muy conocido; menos de la caracterización localista que de un rasgo pintoresco y vagamente "nacional". Aquí tendría su lugar la observación de que los compositores nacionalistas, frente a los que suele decirse, no son muy cuidadosos en cuanto al uso localizante del folklore: así Albéniz emplea tranquilamente una canción castellana para su *Corpus Christi en Sevilla*, o un villancico andaluz para su *Lavapiés*. En cuanto a Granados, el uso del folklore ciudadano es patente en una gran parte de sus obras.

En la zarzuela madrileña hay una verdadera hipertrofia de ese folklore ciudadano y de ese depósito inconcreto pero muy fuertemente implantado que llega a ser un *slang* o jerga musical de moda. Los bailes de moda, las cancioncillas ocasionales, marchas, pasodobles, todas las formas de la

música de consumo son utilizadas por la zarzuela como elementos popularistas. [...]"<sup>57</sup>.

Esta explicación de Barce es perfecta para las zarzuelas de principios de siglo, porque si hay algún elemento folklórico en ellas, se trata de elementos urbanos, asimilados ya por el público en la vida cotidiana, y "contaminado" previamente (respetando el concepto bartokiano) por multitud de corrientes culturales urbanas. La zarzuela es una música de consumo; no hay en ella rasgos de purismo, o renuncia a la utilización de algún tipo de material preexistente en aras de una "limpieza de sangre" folklórica. El compositor quiere estrenar, estar en cartel, y ser consumido igual que lo eran las canciones de salón, que devoraba la burguesía madrileña consumida por los usos románticos. Y si para ello ha de fundir en una sola forma la polka austríaca recién importada de centroeuropa con alguna de las formas de marcha, lo hará, y si ha de sacrificar algún bolero lo hará también.

Pedrell en la introducción a su *Cancionero Musical Popular* añade algunas ideas interesantes: "Desde el siglo XV, pues, la práctica y tradición constante de la escuela española, el modus, la tendencia el gusto que no se deja adivinar tan subyugado en otra nación como en la nuestra, ha sido la práctica constante del arte español, porque examinada en sus fuentes me apercibí de que los viejos filones alumbraban fuego nuevo que nunca había fulgurado, y hablaban alto a la inocencia de mi espíritu que no cansaba de admirar, como si mi capacidad acabase de nacer. Y no salía de mi sorpresa, cuando meditaba que toda aquella técnica en la que palpitaba como un alma española, había sido olvidada por malhadadas influencias exóticas, despreciada por nuestros mismos profesionales, sobre todo por los de los últimos tiempos. Y la rehabilitación que merecía esta técnica en la que vive, late y palpita nuestra alma, ¿es posible que haya llegado ahora, ¡ahora tan sólo!, después de cuarenta o cincuenta años a esta parte?.

Trazad una línea recta desde Juan del Encina, el doble fundador de nuestra música nacional y de nuestro teatro moderno. y sin bifurcarse un

---

<sup>57</sup> Barce, Ramón. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX". *Actas del Congreso Internacional de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 152 y ss.

momento, siempre latente, aunque eclipsada por la invasión exótica, esa línea irá a parar, indefectiblemente, en la partitura del músico nacionalista últimamente llegado que se sienta digno de escribir y cantar en el modo de la nación Repito que yo no sé ver esa práctica y tradición constante de escuela en otra nación, sea la que quiera, y como no la sé ver, a ella se debe sin duda, que el arte tradicional y el canto popular infundidos y convertidos en substancia propia, y la misma alta inspiración de querer ser nosotros en arte, sangre de la nuestra, genio del nuestro y alma de la nuestra, nos sea tan fácil, natural y hacedero. Para convencernos fijáos en el caudal de adivinaciones que ha formado en nuestra práctica de arte esa feliz y no interrumpida tradición de compenetrar la emanación del alma del gran anónimo, emanación que todos juntos, unos y otros hombres, han creado, y hacerla hablar en una creación que es propia porque es suya, de su sangre, de su genio, substancia de otras almas que conviven y sienten como la suya. [...] Arrojad lejos de vosotros toda esa pesadumbre abrumadora de prejuicios, de tópicos, de imposiciones pedantes que son una vil mentira, y hablad en vuestro propio lenguaje: en el de la verdad"<sup>58</sup>.

Un autor que ofrece numerosas opiniones personales acerca de la integración del folklore en la obra de los compositores líricos del XIX es Peña y Goñi; obsesionado, como casi todos los músicos españoles de entonces, por la idea de la Opera Nacional, valora la zarzuela como paso previo para la creación de lo que él denomina como "nuestra nacionalidad musical, impotente para abrirse paso a través de las grandiosas manifestaciones de la ópera, pero que iba a surgir lozana potente y vigorosa en la ópera cómica española"<sup>59</sup>. La frontera había estado cerrada para nuestro nombre, y nuestro nombre iba a traspasar las fronteras. Habíamos carecido de música dramática española, y la música dramática española iba a nacer definitivamente para crecer y desarrollarse, para no morir jamás"<sup>60</sup>. Tras esta carta de presentación, se propone Peña rastrear las características musicales de cada uno de los autores, dedicando a cada

---

<sup>58</sup> Pedrell, Felipe *Cancionero Musical Popular Español*, Barcelona, Boileau, Vol. I, p. 31.

<sup>59</sup> Obsérvese el circunloquio, o incluso el eufemismo, para evitar el término zarzuela.

<sup>60</sup> Peña y Goñi. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta El Liberal, 1881, p. 307.

uno de ellos un capítulo independiente. El primero que goza de su consideración es Hernando, pero parece claro que este joven, educado en París, no utiliza en sus zarzuelas temática hispánica; tras Hernando, será Oudrid el que merezca otro capítulo (exactamente el número XX), y en Oudrid comenta Peña el tratamiento de "las canciones populares y el canto popular", cualidad que se había hecho imprescindible para un compositor que quisiese triunfar en los escenarios hacia los años cuarenta. "Oudrid, sin embargo, no llegó a comprender la diferencia considerable que existe entre un aire popular propiamente dicho, y el canto popular como distintivo de nacionalidad musical<sup>61</sup>. Y es que para dramatizar el canto popular, para plegar su naturaleza, su carácter virtual y genuino a las necesidades de la acción dramática, para elevarlo, en una palabra, a la categoría de lenguaje artístico exento de su forma ingénitamente sencilla, y trasladarlo en esencia al movimiento, al ritmo, al calor melódico, a la vida de la música, Oudrid<sup>62</sup> necesitaba un conocimiento del tecnicismo del

---

<sup>61</sup> Esta claro que para Peña el folklore actuaba como un medio y no como un fin, que permitiese la creación de un lenguaje nacional.

<sup>62</sup> Cometa Peña sobre Oudrid: "«Si va a usted a mi casa -me dijo Oudrid varias veces- verá usted muchas partituras; no verá usted ni un sólo tratado de armonía, ni de composición. Así he escrito mis zarzuelas, y así me las han aplaudido». Pero el que haya conocido a Oudrid y haya podido apreciar su amor propio, que no era ciertamente pequeño, sino grande, muy grande enorme, como lo es el de casi todos los artistas, sin distinción de sexos, edades ni categorías, las frases de Oudrid que he citado podrán parecer exageradas, inverosímiles. Nada de eso; las pronunció, porque al pronunciarlas sabía que se hacía a sí mismo una gran justicia y en esta injusticia iba envuelto un gran elogio. En efecto; sólo con la ayuda de un instinto prodigioso podía realizarse el verdadero milagro que Oudrid supo llevar a cabo de un modo tan evidente. Ese instinto prodigioso no le faltó jamás. Naturaleza artística de primer orden, tenía esa extraña divinación del genio, que descubre de un golpe, sin esfuerzo y con seguridad de la revelación, horizontes desconocidos. Gérmenes debía encerrar su alma, que la despreocupación y el descuido amortiguaron considerablemente; cualidades debía haber en su entidad artística que la falta de estudio impidió desarrollar y quedaron por tanto en estado latente". Se pregunta constantemente Peña, por qué entonces alcanzó Oudrid un puesto destacado en el arte lírico nacional con su composiciones, y a ello responde por medio de dos razones: "1º por el estado en que se hallaba el arte musical en España cuando Oudrid se lanzó al teatro; y 2º por el género especial, sencillo y relativamente fácil

arte que despreció voluntariamente, ó un sentimiento, una emoción artística a que su naturaleza se mostró siempre refractaria, o un ingenio y facilidad extraordinarios que nunca logró alcanzar"<sup>63</sup> Todo el genio que parece faltarle a Oudrid, aparece en Gaztambide, ya que "los cantos populares que utiliza son admirables, y constituyen una colección tan rica como bella, porque no tienen del canto popular más que la esencia, porque conservando su naturaleza especial, su fondo inalienable, aparecen idealizados en el talento del compositor, forman parte integrante de la acción de una obra y vienen a ser piezas verdaderamente teatrales que expresan los sentimientos del personaje, pero de una manera libre y sin detrimento alguno de su aroma peculiar, de su encanto nativo"<sup>64</sup> Es curiosa la afirmación que sigue sobre la nacionalidad de los ritmos populares que defiende Peña: "La libertad de que hizo siempre uso, tratándose del elemento popular y los anacronismos en que a sabiendas incurrió en *Catalina*, por ejemplo, demuestran con exceso que Gaztambide

---

que Oudrid asimiló y supo hacer brillar, quizá como ninguno" defendiendo con estas palabras Peña y Goñi la línea hispánica de desarrollo musical de la zarzuela, que utiliza el simple molde formal de las zarzuelas románticas.

Continúa Peña diciendo que "Oudrid tuvo el tanto de huir de todo aquello que pudiera envolver, para el artista nacido tal, un problema cualquiera de lo que no es dado resolver sino al compositor. Podría quizá tener pretensiones distintas, podría creerse dotado de cualidades de mayor alcance y aspirar a pasar por un maestro en toda la extensión de la palabra, pero sus numerosas partituras han quedado como elocuente testimonio de lo contrario. Pobre de armonía y de instrumentación, en su estilo se manifiesta ampuloso y amanerado cuando pretende, como en los últimos años de su actividad artística, simular adelantos mentidos, entrar en sendas desconocidas y fingir profesiones de fe que son viviente antagonismo de su naturaleza y de sus conocimientos. Para que la escasez de estos se disimule y la riqueza y espontaneidad de aquella se revelen en todo su esplendor, necesita que la canción venga en su auxilio. Entonces aparece lozana y espontánea la musa retozona y desembarazada de Cristóbal Oudrid. Nada de ciencia, nada de cálculo; los acordes de tónica y dominante y una instrumentación primitiva, bastan para sostener aquellas melodías primitivas también, llenas de naturalidad y de encanto cuya forma esbelta y graciosa, sin retoques ni perfiles ociosos se disuelve con delicioso abandono en el ambiente puro del sentimiento popular" Peña y Goñi, *op. cit.* pp. 330 y ss.

<sup>63</sup> Peña, *op. cit.* pp. 360-361

<sup>64</sup> Peña, *op. cit.* p. 400.

condenaba la teoría de que el ritmo popular es indígena, con lo cual estaba de acuerdo con Rossini, Weber, Meyerbeer (por no citar más que á estos) que de ritmos españoles han hecho uso en el *Conte de Ory*, en el *Freyschütz* y en *La Africana*". Curiosa y paradójica afirmación para ser suscrita por un autor que defiende la creación de una nacionalización del lenguaje lírico, tal y como parece desprenderse de sus declaraciones anteriores.

No podía faltar Barbieri en el análisis de Peña, y a él le dedica el capítulo XXII de su obra; el autor considera a Barbieri el creador de lo que define como "tonadilla idealizada"; para él "la zarzuela de Barbieri viene a ser, por tanto, la verdadera zarzuela, la ópera cómica indígena, la que lejos e tender a ensanchar su esfera de acción en consonancia con los ideales del progreso se contenta con girar eternamente alrededor de un mismo círculo y limita sus aspiraciones al cultivo y propaganda del canto popular"<sup>65</sup>, más adelante prosigue: "Boleros, seguidillas, vitos, jotas y habaneras, gallegadas, rondeñas, jácaras, romances y tonadillas, las comarcas de España, islas adyacentes y posesiones de Ultramar, todo eso se mueve y corre y salta vertiginosamente, iluminando espléndidamente la obra del maestro español"; ahora sabemos qué depósito cultural es considerado como folklórico por Peña: se trata de toda las formas que nosotros encontramos en las zarzuelas en un acto de los primeros treinta años del siglo, las seguidillas, los polos, las canciones andaluzas, las tiranas, etc. todas las formas que están siendo idealizadas por la literatura de salón a la que hemos hecho constante referencia, actúan como depósito básico, sustrato cultural urbano, del que beben los autores de zarzuela, para devolver todas estas formas al pueblo. Peña concluye: "la parte dramática no resistirá, en general, a los embates del tiempo; morirá porque es labor de imitación, porque es falsa, pero los cantos populares de Barbieri son inmortales. Si hoy mismo se formara una colección completa de todos cuantos existen en sus zarzuelas, se tendría una etnografía musical de la nación española"<sup>66</sup>, aunque exagerada esta afirmación de Peña y Goñi, estamos de acuerdo en afirmar con él que lo

---

<sup>65</sup> Peña, *op. cit.* p. 425.

<sup>66</sup> Peña, *op., cit.* p. 430.

que mejor ha resistido el paso de este siglo han sido sin duda las formas populares.

Arrieta, es denominado por Peña como "el maestro", si "Gaztambide ha presentado flores sueltas, hermosas y vivas de color siempre, regadas, a veces, con el llanto de su ardiente sensibilidad. Barbieri había confeccionando un virtuosístico ramillete que el tiempo probablemente no marchitará jamás. Arrieta no tomo de nuestros cantos populares ni flores sueltas, ni ramilletes. Extrajo la esencia, presentó el aroma"<sup>67</sup>. Está claro que no se puede definir a Arrieta como un autor "casticista", ya que a él corresponde la definición del más italiano de nuestros compositores, pero también lo está la maestría como ensambla las melodía, algunas de ellas de corte hispano, con el saber hacer que llega de Italia.

A pesar de que estos comentarios responden la mayoría de las veces a filias y fobias que el autor sentía por los compositores, revelan una manera de pensar, que no estaba lejos de la de los propios autores musicales. En todos ellos, exceptuando a Hernando, aparecen huellas de las formas folklóricas que hemos mencionado<sup>68</sup>, y lo que diferencia la forma de escribir unas seguidillas en Oudrid o en Gaztambide es sus propia individualidad musical, su propia manera de componer. Como generalidades, podríamos comentar que en Gaztambide y Oudrid el folklore sirve de pretexto para crear una relación de nacionalidad con el público, que rápidamente identifica la forma de seguidilla, tirana o canción andaluza con la idea de lenguaje nacional; en ambos autores, la forma folklórica adoptada aparece casi sin manipular, tal y cómo se encuentra en el depósito común del que bebe el compositor (pensemos en la *Canción andaluza* de *El estreno de una artista* de Gaztambide, o en la *Gallegada* de *Buenas noches Señor Don Simón* de Oudrid). Estos autores parecen tener una regla fija: en las obras que siguen la tendencia "casticista", es decir un sólo acto, y entre 5 y 7 números musicales, utilizan como constante las formas folklóricas; mientras que cuando adoptan la forma "europeizante", que entronca con la tradición centroeuropea de zarzuela grande en 3 actos, rechazan como norma

---

<sup>67</sup> Peña, *op. cit.* p. 454.

<sup>68</sup> En el epígrafe anterior sobre las formas boleras en la zarzuela, se puede comprobar materialmente este hecho.

general, la integración de formas folklóricas, como queriendo reservar éstas para la línea de desarrollo anterior.

Barbieri y Arrieta presentan unas características algo diferentes; en el caso de Barbieri la adopción del lenguaje nacional es una constante, y no tiene dobleces en su estilo, que sigue un desarrollo unilateral, a pesar de que cultive las dos tendencias anteriormente citadas sincrónicamente (así escribe *Gloria y peluca* en un acto, y *Jugar con fuego* en tres). El folklore en Barbieri ha superado el concepto de algo externo a su estilo, para integrarse en él, y así, a pesar de que en las obras cortas se permite una mayor densidad de formas autóctonas, en todas sus obras aparece integrado, idealizado y superado como idea de sustrato autóctono, de depósito al que recurrir; es algo que pertenece ya al estilo de Barbieri. El caso de Arrieta es diferente también, ya que se trata del más ortodoxo de todos los autores, el más purista, el que con más fervor sigue los preceptos italianos, y a ellos debe la mayor parte de sus inspiradas partituras. Sus obras son cascadas interminables de melodías (pensemos en *El Dominó azul*, *Marina*, *Guerra a muerte*, etc.), algunas de clara inspiración italiana, y las menos, de "intención" hispánica; y decimos intención, queriendo explicar la idea de que en Arrieta el folklore es "esencia", utilizando la propia expresión de Peña y Goñi, es algo contingente, más que necesario, que está presente, pero que se ha fusionado de tal manera con el estilo del autor, que parece estar superado. Sólo en algunos fragmentos de *Marina* parece emerger para que el público pueda encontrarlo, actuando como una verdadera concesión de Arrieta al respetable. El folklore de Arrieta carece de la frescura del de Barbieri, en el autor de *El dominó* las melodías y cantos populares se encuentran sublimados, estilizados hasta el extremo, mientras que en Barbieri emergen de su propio estilo, superándolo.



## CONCLUSIONES

Nuestro planteamiento inicial, basado en el análisis de las fuentes, nos llevaba a acometer el estudio del género esperando encontrar una sola línea de desarrollo, por la que la forma aumentara progresivamente de uno a tres actos, es decir alcanzara hacia mediados de siglo el estatus de Zarzuela Grande. Esto ha sido verificado, como así consta no sólo a través de los capítulos que narran el devenir histórico del género, sino a través de esa reflexión formal que hemos incluido en el capítulo 15. Sin embargo, al lado de esta línea de desarrollo, aparece otra que impulsará las formas de zarzuela en un acto que reaparecen con fuerza a comienzos de siglo, y que hará que estas pequeñas formas de teatro ligero, estos sainetes con música, compartan el escenario del Teatro del Circo primero, y del de la Zarzuela después con la gran zarzuela en 3 actos. Esta se puede entender como una de las grandes conclusiones de esta tesis, el haber considerado como independiente la forma de zarzuela en un sólo acto, y no como una forma en evolución hacia la forma de tres actos. Esta conclusión es apoyada por la idea de que también hay enorme diferencia entre el carácter de los libretos de ambas formas: los libretos de las obras en tres actos son bastante complicados, enlazando con las comedias de capa y espada, o comedias de enredo, que no tienen por qué tener carácter cómico, y suelen presentar en la misma acción varias clases sociales, aunque éstas jamás se vean mezcladas, siguiendo así los valores del antiguo régimen; en resumen, a partir de los años treinta, con esa "españolización" que se produce en los dramas románticos, el tipo de teatro propio del Siglo de Oro, de Lope y Calderón, entra de nuevo en la escena española, no sólo de declamado, sino también en el teatro musical.

Las zarzuelas en un acto presentan un tipo de teatro que parte de las comedias de costumbres, propuestas por Bretón de los Herreros a comienzos de siglo<sup>1</sup> Presentan un tipo de teatro ligero, con personajes de estrato social bajo, que viven y sienten sin aspirar a los conceptos universales que defendía el teatro romántico, ya que su mayor esperanza es sobrevivir. Esta línea supone la materialización de la línea realista que siempre estará presente en nuestra literatura, y que encuentra también un espacio de desarrollo independiente en la zarzuela a partir de los primeros

---

<sup>1</sup> En el capítulo 15 añadimos algunas características del teatro de Bretón.

años del siglo, y que conducirá, en los años sesenta, al nacimiento del Género Chico, es decir, la única forma teatral que permanece en los tablados sin discontinuidades como las que sufre a lo largo de la historia la gran zarzuela.

A partir de esta reflexión inicial, pasaremos a enumerar el resto de conclusiones de este trabajo:

1º. Desarrollo formal en dos líneas diferenciadas: Zarzuela Grande y Sainete Lírico. La Zarzuela Grande comienza a aparecer a partir de los estrenos de Hernando en el año cómico de 1849, y llenará nuestros escenarios de una manera continua hasta el advenimiento de la I República (1868). El Sainete lírico surge ya en los primeros años de siglo, y cumple dos objetivos: servir de impulsor de la Zarzuela Grande, y enlazar toda la tradición de formas ligeras de nuestro teatro nacional (entremeses, sainetes, pasos, etc.) con el Género Chico de los años setenta.

2º. Crecimiento formal dentro del género; en una primera fase, ampliación de la forma de zarzuela en un acto a zarzuela en dos (véase la temporada 1848-1849 y los estrenos de Hernando); y en un segundo paso, ampliación de la zarzuela en dos actos, a la obra lírica en tres (1851). Este intento de alcanzar mayores proporciones dramáticas, responde a la necesidad del compositor de alcanzar un género teatral mejor considerado (en principio las aspiraciones de la mayoría de los autores era contribuir a preparar el ánimo del público para el advenimiento de la ópera nacional, como así lo refieren Hernando o Barbieri en documentos que ya hemos comentado extensamente en capítulos anteriores), y sumarse a la corriente extranjera, francesa o italiana, en la que lo predominante eran las obras en 2 ó 3 actos.

3º. Crecimiento formal dentro de la Zarzuela Grande. Así, si observamos los números musicales que aparecen dentro de cada acto de *Jugar con fuego*, y en el total de la obra (12 números), y comparamos los resultados con la cantidad que aparecerá posteriormente en obras del mismo Barbieri, o del resto de los autores de la época, observaremos una tendencia al aumento de la cantidad de números, apareciendo así por

ejemplo, en *Los Diamantes de la Corona*, obra del mismo autor, estrenada tan sólo tres años más tarde, 17 números musicales en toda la obra.

4°. Búsqueda de un lenguaje musical propiamente español, que anteriormente sólo había aparecido, tal y como apunta Mitjana, en la canción de principios de siglo. Los músicos pretenden individualizar su estilo musical, pero en todo momento deberán hacer concesiones musicales al auditorio, integrando en las obras, música de un repertorio ya conocido, y fácilmente identificable por el espectador contemporáneo.

5°. Esa búsqueda de un lenguaje hispánico provoca la introducción de formas autóctonas (seguidillas, boleros, polos, tiranas, fandangos, etc.) en las zarzuelas, sobre todo en las zarzuelas escritas en 1 acto. La Zarzuela Grande, nace con una tendencia de rechazo de lo nacional en favor de un lenguaje lírico más europeísta, tendencia defendida por Hernando en sus comienzos, pero con las primeras obras de Barbieri, la música popular se verá integrada, "sublimada" como afirma Peña y Goñi, dentro de la nueva forma.

6°. El asociacionismo de compositores, libretistas y cantantes, al tiempo que favorece la consolidación del género, dificulta la diversificación estilística en cada autor; y a pesar de que cada uno de ellos revela características distintas: Hernando el elitismo, Barbieri el populismo, Oudrid la intuición, Arrieta el italianismo, y Gaztambide el formalismo, todos se ven obligados a trabajar en favor de un mismo objetivo, abandonando sus intereses personales en favor de esta idea. Por otro lado, el referente asociacionista servirá de punto de referencia para la creación de otras sociedades de músicos como la Sociedad de Conciertos de Madrid (1867).

7°. Instauración de un nuevo modo de producción teatral: el compositor va a convertirse en empresario, que plantea la cadena productora desde el principio: creación del producto intelectual, contratación de los cantantes, contratación de la orquesta, preparación de la función, y obtención de los beneficios. El cambio se consolidará definitivamente con la inauguración del Teatro del Zarzuela.

8º. Este cambio en la infraestructura económica, produce una modificación en el planteamiento del compositor: las obras se componen para tener éxito, para gustar, y para obtener beneficios directos de la creación como tal. No se debe perder de vista este parámetro a la hora de estudiar el género.

9º. Cambio en el concepto del género a partir de mediados de siglo. El término zarzuela pasa a definir un tipo de teatro musical, que engloba formas muy diversas, como el propio Barbieri aclara en un artículo publicado en la Revista *La Zarzuela*, nº 2, Madrid, 1856, entre las que cabe mencionar: juguete cómico-lírico, disparate lírico, melodrama, comedia lírica, etc, tal y como especifican los autores literarios en sus libretos. La relación con la realidad que define el término zarzuela durante siglos anteriores (XVII y XVIII) es casi únicamente nominal.

10º. La producción de los autores del grupo de los seis y de algunos contemporáneos, constituye uno de los repertorios más importantes de la música profana española en el siglo XIX. La falta de ediciones orquestales de estas obras líricas -algunas fueron impresas en reducciones para canto y piano- provocó su desconocimiento especialmente en el ámbito extranjero; pero a pesar de ello, es justo decir que este patrimonio musical, no sólo por el reflejo que supone de la sociedad de su época, sino por su propio valor intrínseco, exige una rápida recuperación.

## BIBLIOGRAFIA:

Abad, Francisco. "Letras, arte y pensamiento en la sociedad española de los siglos XVIII y XIX". *Fragmentos*. Nº 15-16. Madrid, Ministerio de Cultura 1989.

Abraham, Gerald. *Cien años de música*, Madrid, Alianza Música, 1975.

Actas del I Seminario Internacional sobre Zarzuela. Madrid, Junio 1984.

Agulló y Cobo, Mercedes. *Madrid en sus diarios (1845-1859)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1965

Alaminos Sánchez, Manuel/Sánchez de la Plaza, Hipólito. *El Teatro Español bajo su verdadero punto de vista*. Madrid, Francisco del Castillo, 1860.

Alier, Roger. *Diccionario de la Zarzuela*. Ed. Daimon, Barcelona, 1985.

Alier, Roger. *L' opera*. Ed. Dopesa. Barcelona, 1979.

Alier, Roger/ Aviñoa, Xosé. *La historia de la zarzuela*. Ed. Daimon, Barcelona, 1985.

Aranguren, José Luis. *Moral y sociedad. La moral española en el XIX*. Taurus. Madrid, 1981.

Araujo-Costa, Luis. *Aportaciones del teatro a la cultivación del espíritu*. Oviedo, 1943.

Arderius, Francisco. *La ópera española y la zarzuela. Breves consideraciones sobre el arte lírico-dramático hechas por un antiguo bufo, hoy empresario de zarzuela seria*. Madrid, 1882.

Arias de Cossío, Ana M<sup>a</sup> *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid, Mondadori, 1991.

- Arimón, Santiago/García Góngora, Alejo *El código del Teatro. Compilación metódica y comentada de todas las disposiciones legales relacionadas con el Teatro y demás espectáculos públicos*. Madrid, Centro de publicaciones jurídicas.
- Arnau, Juan/Gómez, Carlos M<sup>a</sup>. *Historia de la Zarzuela* Madrid, Zacosa Ed., 1979.
- Arrieta, Emilio. "Discurso leído en la inauguración del curso escolar de 1874 a 1875 en la Escuela Nacional de Música, el día dos de octubre". *El Arte*, 54, 11-XI-1874.
- Arrieta, Emilio. "La España en el siglo XIX". *Conferencia en el Real Conservatorio de Madrid*. Real Conservatorio de Madrid.
- Arteaga y Pereira, Fernando. *Celebridades Musicales*. Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí. Barcelona, 1887.
- Artola, Miguel. *La burguesía revolucionaria (1808-1874)*. Historia de España. Volumen V. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Asenjo Barbieri, Francisco. *Biografía y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. Dos Volúmenes. Edición a cargo de Emilio Casares. Madrid, Fundación Banco Exterior. 1986.
- Asenjo Barbieri, Francisco. *Carta a Don José Parada y Barreto*. Madrid, Imp J. M<sup>a</sup> Ducazcal, 1864. (Red. Música Mundana. Serie *Una cosa rara*. Madrid, 1985).
- Asenjo Barbieri, Francisco. *Carta a Don Pascual Millán*. Madrid, Imp. de Francisco G. Pérez, Madrid, 1887.
- Asenjo Barbieri, Francisco. *Contestación al maestro Don Rafael Hernando*. Madrid, Imp J. M<sup>a</sup> Ducazcal, 1864. (Red. Música Mundana. Serie *Una cosa rara*. Madrid, 1985).

- Asenjo Barbieri, Francisco. *Curiosidad histórica: Autores de libretos. Composición de música. Lista de autores*. Publicado en *La Correspondencia Musical*. (Reeditado en: Música Mundana. Serie *Una cosa rara*. Madrid, 1985).
- Asenjo Barbieri, Francisco. *El Teatro Real y el de La Zarzuela*. Madrid, Imp J. M<sup>a</sup> Ducazcal, 1877. (Reeditado en: Música Mundana. Serie *Una cosa rara*. Madrid, 1985).
- Asenjo Barbieri, Francisco. *Sinfonía para orquesta y banda militar compuesta sobre motivos de zarzuelas*, Prólogo.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Ed. Gredos. Madrid, 1971.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid, Gredos, 1971.
- Auber, F. *Les diamants de la couronne*. Opera in three acts. London, Arthur Sullivan and J. Pittman editors.
- Bahamonde Magro, A/ Toro Mérida, J. *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1978.
- Bahamonde, A. /Otero, L. *Madrid en la sociedad del siglo XIX* (2 vol.). Revista ALFOZ. Comunidad de Madrid, 1986.
- Ballester, Manuel. *El principio romántico*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- Baratech Zamala, M<sup>a</sup> Teresa. "Julián Romea: Reseña de su homenaje póstumo". *Villa de Madrid*, Año XXVIII, 1991-1, núm 103.
- Barce, Ramón. "Doce advertencias para una sociología de la música". *Coloquio Artes*. Fundação Calouste Gulbelkian. 1987.

- Barce, Ramón. "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX". *Actas del Congreso "España en la música de Occidente"*, 1985. Ministerio de Cultura (INAEM). Madrid, 1987.
- Barrera Maraver, Antonio *Crónicas del Género Chico y de un Madrid divertido*, Ed. Avapiés. Madrid, 1983.
- Barry, Nicole. *Pauline Viardot*. Flammarion. Paris, 1990.
- Baudelaire, Charles. *El arte romántico*. Felmar, Colección La Fontana Mayor. Madrid, 1977.
- Bent, Ian/ Drabkin William. *Analysys. The New Grove Handbooks in Music*. London, Macmillan Press, 1987
- Biografías de la primera actriz Doña Matilde Díez, y de los primeros actores D. Manuel y D.Juan Catalina, Palma de Mallorca, Imp, Pedro José Gelabert, 1862.
- Black, John. *The Italian Romantic Libretto. A study of Salvatore Cammarano*. Edinburgh. The University Press, 1980.
- Bloom, Peter. *Music in Paris in the Eigtheen-Thirties*. Pendragon Press. 1987.
- Blume, Frederic. *Classic and romantic music*. Faber and Faber. Londres, 1970.
- Boletín de la Sociedad General de Autores de España "El centenario de Marina y otros artículos", Madrid, SGAE, 1970.
- Bonastre, Françesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Seix Barral. Barcelona, 1977.
- Bordays, Christiane. *La musique espagnole*. France: Presses Universitaires, 1977.



- Borrell Vidal, José. *Sesenta años de música (1876-1836), impresiones y comentarios de un viejo aficionado*. Madrid, ed. Dossat, s/f [1945].
- Bosch, Carlos. *Mnéme. Anales de Música y de sensibilidad*. Madrid, Espasa calpe Ed. 1942.
- Bretón de los Herreros, Manuel. *Contra el furor filarmónico, o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Madrid, M. de Burgos, 1828.
- Bretón, Tomás. *Barbieri, La ópera Nacional*. Madrid, 1896.
- Bretón, Tomás. "Conferencia leída en el Ateneo artístico y literario". *La Música y su influencia social*. Imprenta Colonial. Madrid, 1905.
- Bretón, Tomás. *La Opera Nacional*. Madrid, 1906.
- Bretón, Tomás. *Más en favor de la ópera nacional*. Madrid, 1885.
- Bretón, Tomás. *Rápida ojeada histórica sobre la música española. Primera conferencia leída en la noche del 10 de febrero de 1911 por el Presidente de la Sección de Música D. Tomás Bretón*. Imprenta de R. de Salazar. Madrid. 1911.
- Breuning, Charles. *The Age of the revolution and reaction: 1789-1850*. Norton. New York, 1977.
- Brito, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge University Press 1989.
- Bussey, William M. *French and Italian influence on the Zarzuela: 1700-1770*. UMI Research Press. Studies in Musicology, nº 53. Agosto, 1980.
- Calvo Revilla, Luis. *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español*. Imprenta Municipal. Madrid, 1920.

- Campo, Conrado del. "Los maestros de la Zarzuela". *Escritos de Conrado del Campo*. Recopilación de Antonio Iglesias. Ed. Alpuerto, Madrid, 1984.
- Campos, Armando de María y. *El Teatro español contemporáneo visto desde México*, México, Editorial Estilo, 1948
- Carmena y Millán, L. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. (Prólogo histórico de F. A. Barbieri.) Madrid, Minuesa de los Rios, 1878.
- Carmena y Millán, L. *El T. Real de Madrid en la temporada 1878-1879*. Madrid, Librería F. Fé, 1879.
- Carmena y Millán, Luis. *Cosas del pasado: Música, Literatura y Tauromaquia*. Madrid, 1905.
- Carmena y Millán, Luis. *El Teatro Real de Madrid (temporada 1878-1879)*. Madrid.
- Carner, Mossco. *Puccini*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor. 1987
- Carner, Sebastián J. *La Iglesia y el Teatro. Estudio de crítica histórica sobre enseñanzas del pasado que pueden beneficiarnos en lo porvenir*. Barcelona, E. Subirana, 1915.
- Caro Baroja, Julio. *Temas castizos*. Istmo. Madrid, 1980.
- Carreira, Xoan M. "Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX". *Actas del congreso internacional...* Ministerio de Cultura (INAEM), 1985.
- Cartelera teatral madrileña, I: años 1830-1839. Madrid, C. S. I. C. 1961.
- Casares Rodicio, E. "Barbieri". *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*, Madrid, Ministerio de Cultura/Sociedad General de Autores, (en prensa).

- Casares Rodicio, E. "Caltañazor". *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*, Madrid, Ministerio de Cultura/Sociedad General de Autores, (en prensa).
- Casares Rodicio, Emilio/Fernández de la Cuesta, I./López Calo, J. (ed.). "España en la música de Occidente". *Congreso Internacional de Musicología*. Ministerio de Cultura (INAEM). Madrid, 1987.
- Castro, Juan de. *Comentarios sobre el Teatro Real*. Madrid, 1865.
- Catálogo de Obras de Teatro Español del siglo XIX. Madrid, Fundación Juan March, 1986.
- Catálogo del Teatro Lírico español en la Biblioteca Nacional. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
- Collet, Henri. *Albéniz et Granados*. París, Editions D'aujourd'hui, Presses Universitaires de Frances, 1929.
- Cook, Nicholas, *A guide to musical analysis*. London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1987.
- Cooke, Deryck. *Vindications: Essays on Romantic Music. With a memory of the author by Bryan Magee*. Cambridge University Press, 1982.
- Corbera Fradera, Carolina. *Pulso universal; ensayos en la defensa de la zarzuela*, Madrid: Editorial Lincor, 1960.
- Corbera Fradera, Carolina. *Pulso universal; ensayos en la defensa de la zarzuela*. Editorial Lincor, Madrid, 1960.
- Corral, José del. *El Madrid de los Borbones*. Avapiés. Madrid, 1985.
- Cortina, Raquel. *The Zarzuela: its Origin and Development until Modern Times*, DMA document, Florida State University, 1972.

- Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina. "Aproximación a la zarzuela romántica madrileña". *Actas del Congreso Actualidad y Futuro de la Zarzuela*. Madrid, (en prensa).
- Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina. "Arrieta y Corera, Emilio Pascual". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Ministerio de Cultura/Sociedad General de Autores de España, (en prensa).
- Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina. *Catálogo de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores de España. Vol. I, Partituras, Madrid*. Madrid, SGAE, 1993.
- Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina. "El Bolero Español del siglo XIX: Análisis formal". *Actas del XV Congreso Internacional de Musicología*, Madrid, 1992 (en prensa).
- Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina. "Emilio Serrano". *Cuadernos de Música*, nº 1, S.G.A.E, Madrid, 1990.
- Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina. *Jugar con fuego*. Zarzuela en 3 actos de F. A. Barbieri y Ventura de la Vega. Edición crítica. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1992.
- Cortizo Rodríguez, M<sup>a</sup> Encina. "La pervivencia formal de la escuela bolera en el repertorio escénico posterior del siglo XIX". *Actas del I Congreso sobre la Escuela Bolera*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- Cotarelo y Mori, Emilio *Bibliografía sobre las controversias de la licitud del Teatro en España*. Madrid, 1904.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, Perales, 1899.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Ensayo sobre la Zarzuela o sea el Drama Lírico en España desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX*. Boletín de la Real Academia Española. XIX-XXIII. (1932-6). (Separadamente:

*Historia de la Zarzuela o el Drama Lírico*. Madrid, 1939.) (Suelos en los Boletines de la Academia de Bellas Artes y en los de la RAE.)

Cotarelo y Mori, Emilio. "Estudios sobre la Historia del Arte escénico en España". *María Ladvenant y Quirante*. Tipografía "Sucesores de Rivadeneyra". Madrid, 1896.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela o sea del drama lírico en España, desde sus orígenes*. Tipografía de Olózaga. Madrid, 1934.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia del Entremés, la Loa, el Baile, la Jácara y demás piezas menores de Teatro de los siglos XVI y XVII*. 2 Volúmenes. Madrid, 1911. (Bellas Artes)

Cotarelo y Mori, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

Cotarelo Valledor, Armando. *Matilde Díez en Compostela*. Anales de la Universidad de Madrid, Tomo IV, Fascículo 2 (Letras). Madrid, 1935.

Criado, Luis. "Notas musicales". *El arte del teatro*. año I, nº 3, 1-V-1906.

Crosten, William L. *French Grand Opera. An art and business*. New York, Da Capo Press, 1972.

Cuatro siglos de Teatro en Madrid. Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español, Teatro M<sup>a</sup> Guerrero. Mayo-Junio 1992. Consorcio para la organización de Madrid Capital Europea de la Cultura.

Curtiss, Mina. *Bizet and his world*. New York, Viena House, 1974.

Chantavoie, Jean. *Le Romantisme dans la musique européenne: l'ère romantique*. Albin Mitchel. Paris, 1955. (Versión española: *El Romanticismo en la música europea*. México, Unión Tipográfica Hispano Americana, 1958).

Chase Gilbert, "Barbieri and the Spanish Zarzuela", *Music and letters* XX/1, January, 1939.

Chase, Gilbert. *The Music of Spain*, New York, Dover Publications, 1943.

Checa, Luis. *Madrid en la prosa de viaje*. Madrid en la Literatura. Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura. Secretaría General Técnica, 1992.

Chueca y Goitia, Fernando. *Perfiles Madrileños*. "El Madrid costumbrista del Siglo XIX". Madrid, 1985.

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Edición italiana: *La musica dell'ottocento*. Discanto/Contrappunti, Firenze, 1990.

Dalhaus, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge Univ. Press. 1982-82.

Dalhaus, Carl. "Nationalism and Music". *Between Romanticism and modernism. Four studies in the music of Later XIX century*. University of California Press. California, 1980.

Dalhaus, Carl. *Realism in nineteenth century music*. Cambridge Univ. Press. Cambridge, 1982.

Dasilva, Fabio/Blasi, Anthony/Dees, David. *The sociology of music*. Univ. of Notre Dame Press. Notre-Dame, Indiana, 1984.

Deleito y Piñuela, José. *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo. Teatros de declamación: Español, Comedia, Princesa, Novedades, Lara*, Madrid, Saturnino Calleja, 1951.

Deleito y Piñuela, José. *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista de Occidente. 1949.

Delgado Cebrián, Fernando. "Memorias de Sinesio Delgado (continuación)". *Revista Villa de Madrid*, Año XXVIII, 1991-III-IV, núm. 105-6.

- Delgado, Sinesio. *Mi teatro*. Madrid, Edición homenaje de la Sociedad General de Autores de España en el centenario del nacimiento del autor. 1960.
- Dent, Edward Joseph. *The rise of Romantic opera*. Edited by Winton Dean. Cambridge University Press, 1979.
- Díaz Escobar, Narciso/Lasso de la Vega, Francisco. *Historia del Teatro Español*, 2 Volúmenes. Barcelona, Montaner y Simón, 1924
- Díaz, Gaspar. *Consulta teológica acerca de lo ilícito de representar y ver representar las comedias como se practican el día de hoy en España*. Córdoba, Imprenta Real, 1815.
- Díaz-Plaja, Guillermo. "Perfil del teatro Romántico español". *Revista Estudios Escénicos*, Cuadernos del Instituto del Teatro, 8. Diputación Provincial de Barcelona, 1963.
- Díez Borque, José María. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1976.
- Domenech y Montaner. *Semblança d'en Francisco Alió*. Barcelona, 1915.
- Domínguez, Juan. *La música y la ópera en la historia de Euskalherria*. Servicio de Publicaciones de la Diputación Foral de Vizcaya. Bilbao, 1984.
- Donington, Robert. *Opera and its symbols. The unity of words, music and staging*. Yale University Press, 1991.
- Dowling, John. *Jose Melchor Gomis, músico romántico*. Castalia. Madrid, 1974.
- Dumesnil, René. *Historia del teatro lírico*. Ec. Vergara, Barcelona, 1957.
- Dunsby, Jonathan/Whittall, Arnold. *Music Analysis. In theory and practice*. London, Faber Music Ltd, 1988.

- Eduardo Domínguez. "Concierto vocal e instrumental. A la Sociedad filarmónica". *El mundo musical*, nº 10. Barcelona, 9-III-1845.
- Einstein, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid, Alianza Música. 1986.
- Emparan, Gloria. "El piano en el siglo XIX español". *Cuadernos de música*, 2.
- Enciso, Julio. *Memorias de Julián Gayarre escritas por su amigo y testamentario*. Imprenta Gómez. Pamplona, 1955.
- Esperanza y Sola, J. M.. "Barbieri". *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 28-II-1894.
- Esperanza y Solá, José M<sup>a</sup>. *Treinta años de crítica musical en España*. Madrid, Tip. viuda e hijos de Tello, 1906.
- Espinós, Víctor. *El Maestro Arbós*. Espasa-Calpe. Madrid, 1942.
- Espinós, Víctor. "Letra y música o las amigas irreconciliables", *Revista Nacional de Educación*, (Nº 35) Número Extraordinario sobre el Teatro Español, Madrid, 1943
- Esteban, José. *El Madrid liberal*. Avapiés. Madrid, 1984.
- Estébanez Calderón, Serafín. *Escenas andaluzas*. Atlas. Ed. Facsímil de 1874. Madrid, 1983.
- Evans, Raymond Leslie. *Les romantiques françaises et la musique*. Slatkine. Paris, 1976.
- Eximeno, Antonio. *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, 3. vols. Madrid, Imprenta Real, 1796.



Falconieri, John V. "Los antiguos corrales de España". *Revista Estudios Escénicos*, Cuadernos del Instituto del Teatro, 11. Diputación Provincial de Barcelona, 1965.

Falla, Manuel. *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de F. Sopeña. Ed. Austral. Madrid, 1972.

Fargas y Soler, Antonio. "Biografía de los músicos más distinguidos". *La España Musical*. Barcelona, 1866-73.

Fargas y Soler. *Diccionario biográfico y Biografías de los músicos*. En *La España musical*, 173, 10-VI-1869.

Fernández Arbós, Enrique. *Arbós*. Ediciones Cid, Madrid, 1963. Entre ellas *La guayaba*, *La hamaca*, *La colorita*, habaneras y canciones antillanas.

Fernández de Córdoba, Fernando. *Mis memorias íntimas*. Madrid, 1886-1889. 2 volúmenes.

Fernández de los Ríos, Amador. *Guía de Madrid*, Madrid, 1876.

Fernández Muñoz, Angel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*. Avapiés. Madrid, 1988.

Fernández-Cid, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. Real Musical. Madrid, 1975.

Fernández-Cid, Antonio. *Panorama de la música en España*. Dossat. Madrid, 1949.

Fernández-Cid. *Músicos que fueron nuestros amigos. Colección temas musicales*. Editora Nacional. Madrid, 1967.

Fernández-Luna, C. "La zarzuela", *Temas Españoles*,

- Fernández-Marcote, Fuencisla Lilio. "El teatro-Circo de Price: Primer recinto lúdico de la arquitectura de hierro madrileña". *Revista Villa de Madrid*, Año XVII, 1989-II-núm. 100.
- Filippe, Luigi de. "La Sátira del «bel canto» en el sainete inédito de don Ramón de la Cruz *El italiano fingido*". *Estudios escénicos. Cuadernos del Instituto de Teatro*, nº 10. Dirigidos por Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, 1964.
- Flores, Antonio. *Usos y costumbres Españolas*. Madrid, Vida social XIX y XX. 1877.
- Franco, Enrique. "Generaciones musicales españolas". *La Música en la Generación del 27*. Ministerio de Cultura. Gijón, 1986.
- Franco Rodríguez, J. *El Teatro en España*, Madrid, Imp. Bernardo Rodríguez, 1909.
- Fuentes i Pujol, M<sup>a</sup> Eulalia. *Documentación científica e información. Metodología del trabajo intelectual y científico*. Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias, S. A, 1992.
- Fulcher, Jane F. *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politized Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gaende, Cristian. *El Teatro; desde la antigüedad hasta el presente*. Ed. Labor. Barcelona, 1926.
- Gallego, Antonio. *Introducción al estudio de la ópera española en el siglo XIX*. Cuadernos de Música, año 1, nº 2. Madrid, 1982.
- García de la Vega, J.. *El género lírico*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1954.
- García de la Vega, Juan. "Género lírico". *Temas Españoles*. Madrid, Publicaciones españolas, 1954.

- García-Matos Alonso, M<sup>a</sup> Cármen. "Un folclorista del siglo XVIII: Don Preciso". *Revista de Musicología*, vol. IV (Nº2). Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1981.
- Gartenberg, Egon. *Johann Strauss. The end of an Era*. New York, Da Capo Press, 1974.
- Gautier, Théophile. *Histoire du Romantisme*. La Goliardica. Milano, 1970.
- Gies, David T.: *El romanticismo. El escritor y la crítica*. Madrid, Ed. Taurus, 1989.
- Gómez Amat, Carlos. "Apuntes sobre el sinfonismo español en el siglo XIX". *Cuadernos de Música*. Año I, nº 2. Ed. Rodríguez Moreno. Distr. Ritmo. Madrid, 1982.
- Gómez Amat, Carlos. *Historia de la Música española: Siglo XIX* (Volumen V). Madrid, Alianza Ed., 1984.
- Gómez de la Serna, Gaspar. *Gracias y desgracias del Teatro Real. (Abreviatura de su historia)*. Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- Gómez Labad, José María. *El Madrid de la Zarzuela*. Juan Piñero. Madrid, 1983.
- Gómez, Julio. "La música de Beethoven en la España del siglo XIX". Conferencia leída en el Ciclo Beethoven del Conservatorio. *Harmonía*, julio-diciembre 1953. En Martínez del Fresno, Beatriz, *El compositor julio Gómez*. Tesis Doctoral, vol. III.
- Gómez, Julio. *Los problemas de la ópera española*. Madrid, 1956
- González Araco, Manuel. *El Teatro Real por dentro*. José Ducazcal, Madrid, 1897.

- González Palencia, Angel. *Estudio histórico sobre la censura gubernativa 1800-1835*, Madrid, 1935.
- González Troyano, Alberto. Coordinador del "Seminario organizado por la Univ. Menéndez Pelayo (1984)". *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*. Diputación de Málaga, 1987.
- Goubault, Christian. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. Genève-Paris, Editions Slatkine, 1984.
- Gras y Elías, Francisco. *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*. La Música Ilustrada. Barcelona, 1900.
- Grout, Donald Jay. *A short history of Opera*. Columbia University Press, New York, 1988 (third edition).
- Guanti, Giovanni. *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*. Antología. Saggio introduttivo da Giovanni Guanti. Turín, 1981.
- Guardia, Alfredo de la. *Visión de la Crítica Dramática*. Buenos Aires, Editorial la Pléyade, 1970
- Guarner, Luis. "El Europeo (Barcelona, 1823-1824)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. XVI. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Miguel de Cervantes", C.S.I.C.. Madrid, 1954.
- Guaza, Carlos. *Músicos, poetas y actores*. Maroto e hijos. Madrid, 1884.
- Henares Cuellar, I.. *Romanticismo y Teoría del Arte en España*. Cátedra. Madrid, 1982.
- Henken, John. *Francisco Asenjo Barbieri and the nineteenth century revival in Spain*. University of California. Los Angeles, 1987.
- Hernández Girbal, Florentino. *Adelina Patti*. Ediciones Lira. Madrid, 1979.

- Hernández Girbal, Florentino. *Bandidos célebres españoles (en la historia y en la leyenda)*. Ed. Lira, 2 vol. Madrid, 1973.
- Hernández Girbal, Florentino. *Julián Gayarre*. Ediciones Lira . Madrid, 1970.
- Hernando Carrasco, J.. *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*. Ethos-Arte. Universidad de Oviedo.
- Hernando, Javier. *Arquitectura en España, 1770-1900*. Cátedra, Madrid, 1989.
- Hernando, Rafael. "Memoria redactada y leída a nombre de la Junta directiva". *Anuario de la Sociedad Artístico-Musical...* Año primero, 1860 a 1861. Ducazcal, Madrid, 1861.
- Hernando, Rafael: *Proyecto-memoria presentado a S. M. la Reina (q. D. g.) para la creación de una Academia de Música por D. Rafael Hernando*. Madrid, Imp. de José Ducazcal, 1864.
- Herrero, Fernando. *La opera y su estética*. Madrid, Musicalia, 1983.
- Homenaje al genio artístico de Rafael Calvo, *Noviembre de 1888*, Madrid, Ducazcal, 1888.
- Huebner, Steven. *The operas of Charles Gounoud*. Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Huertas, E. *Teatro Musical Español en el Madrid Ilustrado*. Ed. Avapiés. Madrid, 1989.
- Huertas, Eduardo. *La Zarzuela: su concepto, su historia y sus cumbres*.
- Iglesias de Souza, Luis. *Catálogo de Teatro Lírico*, La Coruña, 1993.

- Iglesias de Souza, Luis. "La zarzuela hace cien años. Comentarios a los estrenos de 1889". *Cuadernos de Música y Teatro de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid, SGAE, 1990.
- Iglesias, Antonio/Esplá, Oscar. *Escritos de Oscar Esplá*. Alpuerto. Madrid, 1977.
- Iracheta, M. Cardenal. "El Teatro Romántico", *Revista Nacional de educación*, (Nº 35) Número extraordinario sobre el Teatro Español, Madrid, 1943
- Iza Zamácola, Juan A. ("Don Preciso"). *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*. Villalpando, 1799.
- Jeffery, Brian . *Fernando Sor, composer and guitarist* Tecla Editions. London, 1979.
- Jovewr, José María. *Política, diplomacia y humanismo popular en el XIX*. Turner. Madrid, 1976.
- Juan del Aguila, José de. *Ruperto Chapí y su obra lírica*. Diputación Provincial de Alicante, 1973.
- Juretschke, Hans. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. C.S.I.C. (Escuela de Historia Moderna). Madrid, 1951.
- Jutglar, Antonio. "Notas sobre la evolución de las burguesías españolas en el siglo XIX". *Historia social de España en el S. XIX*. Ed. Guadiana. Madrid, 1972.
- Kastner, Santiago. *Contribución al estudio de la música española*. Atica. Lisboa, 1941.
- Kerman, Joseph. *Opera as drama*. London, Faber and Faber limited, 1989.
- Kneif, Tibor. *Sociología della musica. Una introduzione*. Discanto. Firenze, 1981.

La Epoca de la Restauración. Palacio de Velázquez/Parque del Retiro.  
Madrid, junio-septiembre 1975.

Lacal, Luisa. *Diccionario de la Música*. Torres y Seguí. Barcelona, 1900.

Lagarma Bernardos, L. "Seis teatros madrileños destruidos por el fuego: Variedades, Eldorado, Zarzuela, Gran Teatro, Comedia y Novedades." *Revista Villa de Madrid*.

Lamaña, Luis. *Barcelona Musical*. Impr. Elzeviriana, Barcelona, 1927.

Lamond, Marilyn. *Eugene Scribe and the Spanish Theater, 1834-1850*  
Ph. D. Thesis, University of North Carolina, 1958.

Lang, Paul Henry. *La experiencia de la ópera*. Madrid, Alianza Música, 1983.

Larionoff, P./Pestelli, F.. *María Malibrán y su época*. Juventud.  
Barcelona, 1953.

Larra, Fernando José de. *La sociedad española a través del teatro del siglo XIX*, Madrid, 1947.

Larra, M. J. de. *Obras completas de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*.  
Barcelona. Montaner y Simón editores. 1886.

Larra, M. J.de. *Vuelva usted mañana y otros artículos*. Navarra, Salvat ed., 1982.

Larra, Mariano José de. *Artículos literarios*. Editados por J. Ortiz de Mendívil. Plaza y Janés, 1985.

Larrubiera, Alejandro. *Teatro de la Zarzuela*, I.E.A. LIII, 15-II-1409.

LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona, Ed. Labor, 1989.

- Le Bordays, Christiane (TESIS). *Un siècle de présence espagnole dans la musique française (1850-1950)*. Paris, 1934.
- Le Bordays, Christiane. "L'Hispanisme musical français". *Revue Internationale de Musique Française*, n° 6. Paris, Novembre, 1981.
- Le Bordays, Christiane. *La música española*. Colección EDAF Universidad. Madrid, 1978.
- Le Hurray, Peter/Day, James. *Music and aesthetics in the 18th and early 19th century*. Cambridge University Press. 1981.
- Lintilhac, Eugène. *La Comédie. De la Révolution au Second Empire*. Histoire Générale du Théâtre en France. Paris, Ernest Flammarion
- Liszt, Franz. "Pauline Viardot-García". *Cahiers de la Association des amis d'Ivan Tourgeniev, Pauline Viardot et Malibrán*. Paris, 1986, n° 10.
- Livermore, Ann. *Historia de la música española*. Barcelona, Barral editores, 1973.
- Livermore, Ann. "The Spanish Dramatists an their use of Music". *Music & letters* XXV/3 (July, 1944).
- Lomba y Pedraja, José.Ramón. *Mariano José de Larra (Fígaro). Cuatro estudios que lo abordan o lo bordean. I. Los costumbristas españoles. II. Larra, escritor político. III. Larra, crítico literario. IV. Teatro romántico*. Madrid, Tip. de Archivos, 1936.
- Longyear, Rey Morgan. *La música del siglo XIX. El romanticismo..* Victor Leru. Buenos Aires, 1971.
- López Chávarri, Eduardo. "José Melchor Gomis". *Ritmo*, año XVII, n° 201. Lira editorial. Madrid, 1947.



López Chávarri, Eduardo. "Felipe Pedrell et son ouvre dans l'Art musical", *Escritos Heortásticos al Maestro Pedrell*, Tortosa, Casa Social del Orfeo Tortosí, 1911.

López Ruiz, José. *Aquel Madrid del cuplé*. Avapiés. Madrid, 1988

López-Calo, J. "Zarzuela". *Diccionario italiano*, Alberto Basso.

Llorens, Vicente. *Aspectos sociales de la literatura española*. Castalia. Madrid, 1981.

Lloréns, Vicente. *El romanticismo español*. Madrid, Editorial Castalia, 1989.

Llorens, Vicente. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1824)*. Castalia. Madrid, 1968

Lloréns, Vicente. "Literatura, historia, política". Madrid, *Revista de Occidente*, 1967.

Madariaga, Salvador. *Mujeres españolas*. Espasa-Calpe. Colección Austral. Madrid, 1972.

Madrazo, Pedro de. "Bellas Artes. Galería de Ingenios contemporáneos. D. Santiago de Masarnau". *El Artista*. 1837.

Madrid, hasta 1875. Madrid, Ayuntamiento, 1980.

Manén, Juan. *Mis experiencias. 1. El niño prodigio*. Editorial Juventud. Madrid, 1944.

Marek, George R. *Richard Strauss. Vida de un antiheroe*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1985.

Marrast, Robert. *José de Esproceda et son temps*. Littérature société politique au temps du romantisme. París. Klinksieck, 1974.

Martin, George. *Verdi*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor. 1985.

Martín Moreno, Antonio. *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Instituto de Estudios Orensanos. Orense, 1976.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la Música Andaluza*. Edit. Andaluzas Unidas. Sevilla, 1985.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 1985.

Martín Tenllado, Gonzalo. *Eduardo Ocón, El nacionalismo musical*. Málaga, Ediciones Seyer, 1991.

Martín, Pablo (ed.). *Re-La-Mi-Do: Almanaque cómico-musical*. Pablo Martín. Madrid, 1884.

Martínez Olmedilla, A. *Arriba el telón*. Aguilar. Madrid, 1961.

Martínez Olmedilla, A. *El maestro Barbieri y su tiempo*. Madrid, Ed. española, 1941.

Martínez Olmedilla, A. *Los Teatros de Madrid. (Historias de la farándula madrileña)* Madrid, 1947.

Masarnau, Santiago. "Concierto vocal e instrumental". *El Artista*, 1835, II. Masarnau. "Don Juan". *El Artista*, 1835.

Masarnau, Santiago de. "Don Juan". *El Artista*, 1835.

Masarnau, Santiago. "El Barbero de Sevilla". *El Artista*, año III.

Matas, Ricart. *Diccionario biográfico de la música*. Iberia. Barcelona, 1980.

Melcior, Carlos José. *Diccionario Enciclopédico de la Música Lírica*. Alejandro García. Barcelona, 1859.

Mena, José M<sup>a</sup> de. *Episodios históricos en Madrid*. Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

Mesonero Romanos, Ramón *Escenas Matritenses*. Madrid, Ed Felmar, 1981.

Mesonero Romanos, Ramón de. *El Antiguo Madrid*. Madrid, Dossat, 1986.

Mesonero Romanos, Ramón de. *Memorias de un setentón*. Tebas. Madrid, 1975.

Mindlin, Roger. *Die Zarzuela: das Spanische Singspiel in 19 und Jahrhundert*, Zurich: Atlantius Verlag, 1965.

Mitjana, Rafael. *Discantes y contrapuntos*. F. Sempere y Compañía. Valencia, 1905.

Mitjana, Rafael. *Histoire du developpement du théâtre dramatique et musical en Espagne. Des origines au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle*. Conférences faites á l'Université d'Upsal. Upsal, Imprimiere almquist & Wiksell, 1906.

Mitjana, Rafael. *Historia de la música en España*. Edición a cargo de Antonio Alvarez Cañibano. Centro de Documentación musical. INAEM. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

Mitjana, Rafael. "La Musique en Espagne". *Encyclopedie de la Musique (Histoire de la Musique, XIX siècle)*, vol. IV. Lavignac. Paris, 1914.

Mitjana, Rafael. *Para música vamos! Estudios sobre arte contemporáneo en España*. Sempere, ed.. Valencia, 1909.

Moisés, Angel: *El libro del teatro*. Madrid, Gráficas Casado, 1947

Monelle, R.. "Word setting in the strophic lied". *Music and Letters*, vol. 65, nº 3. Oxford University Press. July, 1984.

- Monografía de Hilarión Eslava. Musikaste Eresbil,. Institución Príncipe de Viadana. Pamplona, 1978.
- Montero Alonso, JosE. *Albéniz, España en "suite"*. Silex. Madrid, 1988.
- Montero Alonso, José. "Madrid en la vida y obra de Ramón Gómez de la Serna". *Villa de Madrid*, Año XXVIII, 1991-I, núm 103
- Morales Saro, Mª Cruz. "Arquitectura Teatral". *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*. Ministerio de Cultura/Sociedad General de Autores de España, (en prensa).
- Morato Rodríguez, Arturo. *Sociología de la música*. Península. Barcelona, 1988.
- Moreno Torroba, Federico. "Del casticismo en música". *Discurso leído en el acto de su recepción pública*. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1935.
- Muguruza, Pedro. "Arquitectura de teatros". *Revista Nacional de Educación*. (nº 35) Número extraordinario del Teatro en España, Madrid, 1943.
- Muñoz, Matilde. *Historia de la Zarzuela y del Género Chico*. Madrid, Ed. Tesoro, 1946.
- Muñoz, Matilde. *Historia del Teatro Real*. Tesoro. Madrid, 1946
- Muñoz, Matilde. *Historia del teatro dramático español*, Madrid, Ed. Tesoro. 1948.
- Muñoz Morillejo, J. *Escenografía española*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Imprenta Blass, Soc. An. 1923.
- Muro Munilla, Miguel A. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1985

- Muñoz del Portillo, Eduardo. *Cien años de zarzuela. Lo que fue y lo que hizo el maestro Barbieri. 1851. Orto de la zarzuela española. Medio Siglo XX. 17-24 de abril, y 1 de julio de 1851.*
- Navarro, Margarita. "La Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid". *Revista de Musicología*, vol, XI- 1988- nº 1.
- Navas Ruiz, Ricardo. *El romanticismo español*. Cátedra. Madrid, 1982.
- Noske, Frits. *French song from Berlioz to Duparc*. Dover Publications, Inc.. New York, ©1970, 1980.
- Ortega y Gasset, José. *Goya*. Espasa-Calpe, Colección Austral. Madrid, 1982.
- Osborne, Charles. *Verdi. A life in the Theatre*. London, O'Mara Books Limited, 1987.
- Osborne, Richard. *Rosssini*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1988.
- Paez Rios, Elena. "El Museo Universal (Madrid, 1857-1869)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. XIV. Dir. Joaquín Entrambasaguas, Instituto "Miguel de Cervantes", C.S.I.C.. Madrid, 1952.
- Pahissa, Jaime. *Sendas y cumbres de la música española*. Librería Hachette. Argentina, s. a.
- Pajares Barón, Máximo. "Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz (Dic. 1844-Enero, 1845)". *Revista de Musicología*, vol. X (nº 3). Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1987.
- Palacio Atard, Vicente. *La España del siglo XIX. (18081-1898)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- Parada y Barreto, José. "De los diferentes géneros de composición". *Revista y Gaceta Musical*, 20, 19-V-1867'.

Parada y Barreto, José. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Madrid, 1868.

Parera, Andrés. "El arte musical y los artistas músicos en España". *La España Musical*, nº 1. Barcelona, 4-I-1866.

Parera, Andrés.. "Los programas de los bailes del Liceo". *La España Musical*, nº 3. Barcelona, 18-I-1866.

Pedrell, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*. Cuatro tomos. Barcelona, Boileau, 1922.

Pedrell, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de Músicos y escritores de Música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos. Acopio de Datos y documentos para servir a la Historia del Arte Musical en nuestra nación*. Dos volúmenes. Barcelona, 1897

Pedrell, Felipe. *Francisco Alio. Intimats*. Bulletí del Ateneu Barcelonés.

Pedrell, Felipe. *Jornadas Postreras (1903-1912)*. Eduardo Castells. S. 1. 1922.

Pedrell, Felipe. *Orientaciones (1892-1902)*. Ediciones Literarias y Artísticas. Paris.

Pedrell, Felipe. *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de la Escuela lírica nacional...* Barcelona, Imp. de Henrich y C<sup>a</sup>, 1891.

Pedrell, Felipe. *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. IV-V. La Coruña: C. Berea y cía. 1896-8.

Peers, Allison. *Historia del movimiento romántico español*, 2 vol. Gredos. Madrid, 1967.

Peers, Allison. *The romantic movement in Spain: a short history*. Liverpool University Press. Oxford, 1968.

Pellicer. *Historia de la Comedia y el género histriónico*.

Pena, Joaquín /Anglés, Higinio. *Diccionario de la Música* (2 vol.). Labor. Madrid, 1954.

Peña y Goñi, A. *Barbieri. (Nuestros Músicos)*. Madrid, Imp. de José Ducazcal, 1875.

Peña y Goñi, A. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando en la recepción pública de A. Peña y Goñi....* Madrid, R.A.B.A., 1892.

Peña y Goñi, Antonio. *España desde la ópera a la zarzuela*. Madrid, Alianza Bolsillo, 1967.

Peña y Goñi, Antonio. *Impresiones Musicales. Colección de artículos de crítica y literatura musical*. Manuel Minuesa de Los Ríos. Madrid, 1878.

Peña y Goñi, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Imprenta de "El Liberal". Madrid, 1881.

Pérez Galdós, Benito *Arte y crítica*. Madrid, Renacimiento, 1923.

Pérez Galdós, B. *Cánovas*. Episodios Nacionales (46). Madrid, Alianza Ed, 1986.

Pérez Galdós, B. *De Oñate a la Granja* Episodios Nacionales, Madrid, Alianza Ed, 1986.

Pérez Galdós, B. *Los Ayacuchos*. Episodios Nacionales (29). Madrid, Alianza Ed, 1986.

Pérez Galdós, B. *Mendizábal*, Episodios Nacionales. Madrid, Alianza Ed, 1986.

Pérez Galdós, B. *Nuestro teatro*. Madrid, Renacimiento, 1923.

- Pérez Martínez, José V. *Anales del teatro y de la música*. Año primero, 1883-1884. Madrid, 1884.
- Pérez, Mariano. "El iberismo en la música europea". *Actas del Congreso "España en la música de Occidente"*. Ministerio de Cultura, INAEM. Madrid, 1987.
- Periquet, Fernando. *La Fornarina*. Sociedad Española de Librerías. Madrid, 1915.
- Picón, Jacinto Octavio. *De el Teatro, Memoria leída por D..., Secretario Primero de la Sección de Literatura y Artes del ateneo de Madrid el 5 de marzo de 1884*. Madrid, Francisco Fernández, 1884.
- Piñero García, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos*. Editorial Tres. Madrid, 1984.
- Piston, Walter. *Orquestación*. Madrid, Real Musical, 1978.
- Pistone, Danielle. *La musique de la Révolution a 1900*. Hanceré Champion. París, 1979.
- Plantinga, Leon. *Romantic Music. A history of musical style in nineteenth century Europe*. New York, Norton, 1984.
- Poirier, Alan. "Dimensions spécifiques d'analyse du répertoire romantique". *Analyse Musicale*. Paris, 1990.
- Pougin, Arthur. *Méhul. Sa vie, son génie, son caractère*. Minkoff Reprint, 1973.
- Powell, Linton. "Spain in the Music of the West". *Actas del Congreso "España en la música de Occidente"*. Ministerio de Cultura, INAEM. Madrid, 1987.



- Preciado, Dionisio. "Tonadillas, sí; seguidillas, no". *Revista de Musicología*, vol. V (nº1). Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1982.
- Quadrado, José María. *Don Santiago de Masarnau*. Tipografía del Sagrado Corazón. Madrid, 1905.
- Rafols, J. F.. *El arte romántico en España*. Juventud. Barcelona, 1954.
- Ramos Santana, A.. *La burguesía gaditana en la época isabelina*. Fundación Municipal de cultura. Cádiz, 1987
- Randolph, Donald Allen. *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*. University of California Press, 1966.
- Raynor, Henry. *Music and society since 1815*. Barrie and Jenkins. London, 1976.
- Reparaz, Carmen de . *María Malibrán. 1808-1836. Estudio biográfico*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.
- Reuter, Evelyn. *La melodía y el lied*. Presses Universitaires de France. Paris, 1950.
- Revilla, Manuel de la. *Críticas*. Burgos (1ª y 2ª serie). Imprenta de D. Timoteo Arnáiz, 1884.
- Rocamora, M.. *Fernando Sor. Ensayo biográfico*. Enrique Tobella. Barcelona, 1957.
- Rodríguez Morato, Arturo. "Sociología de la música". *Papers: revista de sociología* . Universidad Autónoma de Barcelona/ Península. Barcelona, 1988.
- Romero y Andía, Antonio. *Catálogo General de la música de zarzuela*, Madrid: Almacén de la música española y extranjera, 1877.

- Ruiz Albéniz, J. ("Chispero"). *Teatro Apolo, Historia, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo*. (1873-1929). Madrid, 1953.
- Ruiz Tarazona, A. "Rafael Hernando". *Cuadernos de Música y Teatro de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid, SGAE, 1989.
- Ruiz Tarazona, A. "Tercer Centenario de Ramón Carnicer (1789-1855)". *Cuadernos de Música y Teatro de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid, SGAE, 1990.
- Ruiz Tarazona, Andrés. "Fernando Sor. Panorama biográfico y musical". *Ritmo*, nº 483. Lira editorial. Madrid, 1978.
- Ruiz Tarazona, Andrés. "Liszt en Madrid". *Revista de Musicología*, vol. X (nº 3). Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1987.
- Ruiz y Contreras, Luis (El amigo Fritz). *Desde la platea*. Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1900.
- Ruwet, Nicolás. *Langage, musique, poésie*. Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Sabater, Gaspar. "La Palma, (Palma, 1840-1841)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. XII. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C.. Madrid, 1950
- Sagardía, Angel. *El compositor José Serrano*. Sala Editorial. Madrid, 1972.
- Sagardía, Angel. *Federico Chueca*. Publicaciones Españolas. Madrid, 1958.
- Sagardía, Angel. *Isaac Albéniz*. Editorial Sánchez Rodrigo. Plasencia, 1951.
- Sagardía, Angel. *Músicos vascos* (3 vols.). Auñamendi. San Sebastián, 1972.
- Sagardía, Angel. *Ruperto Chapí*. Espasa-Calpe. Madrid, 1979.

- Sagardía, A. *Dos compositores Madrileños del siglo XIX: Hernando y Barbieri*. Madrid: Artes Gráficas Municipales, 1975.
- Sagardía, A. *La Zarzuela y sus compositores*. Madrid: conferencias y ensayos, 1958.
- Sage, Jack/Salter, Lionel. "Zarzuela". *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.
- Saínz de Robles, Federico Carlos. *El teatro en el Madrid del siglo XVII*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1977.
- Saínz de Robles, Federico Carlos. *El teatro en el Madrid del siglo XIX*. Ciclo de Conferencias sobre Madrid en el siglo XIX. Madrid, 1981, nº 5.
- Saínz de Robles, Federico Carlos. *Historia y estampas de la Villa de Madrid*. Joaquín Gil Ed. Madrid.
- Saínz de Robles, Federico Carlos. *Madrid, autor teatral y cuentista*. Ed. Cunillera. Madrid, 1973.
- Saínz de Robles, Federico Carlos. *Madrid, Teatro del mundo*. Emiliano Escobar. Madrid.
- Salaun, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Espasa Calpe, Colección Austral. Madrid, 1990.
- Salazar, A. *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*. Madrid, Selecta de Revista de Occidente.
- Salazar, A. *Desde los primeros tiempos cristianos*. Madrid, Alianza Música. 1982.
- Salazar, A. *La música contemporánea en España*. Ethos Música. Universidad de Oviedo.

Salazar, A. *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid, Espasa Calpe, 1972.

Salazar, A. *La música en la sociedad europea. El siglo XIX*. Madrid, Alianza Música, 1985.

Salazar, A. "La música en tiempos de Goya. Nacionalismo y casticismo en la música española de comienzos del siglo XIX". *Revista de Occidente*, año V, vol. 22, nº LXVI. Dic. 1928. Madrid, 1928

Salazar, A. *La Zarzuela; The International Encyclopedia of Music and Musicians*. London, Ed. Thompson, 1964.

Salazar, Adolfo. *La música actual en Europa y sus problemas*. Yagües. Madrid, 1935.

Salazar, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Ethos-Música. Facsimil. Universidad de Oviedo.

Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea III. El siglo XIX (2)*. Alianza Música. Madrid, 1984.

Salazar, Adolfo. *Los grandes compositores de la época romántica*. Aguilar. Madrid, 1958.

Salazar, Adolfo. *Música y músicos de hoy*. Mundo Latino. Madrid.

Salcedo, Angel. *Francisco Asenjo Barbieri: su vida y sus obras*. Madrid.

Salcedo, Angel. *Ruperto Chapí. Su vida y su obra*. Editorial Nacional. Editorial S. de R. L. México D. F. 1958.

Salcedo, Angel. *Tomás Bretón, su vida y sus obras*. Imprenta clásica española. Madrid, 1924.

Saldoni, Baltasar. *Cuatro palabras sobre un jollete escrito por el maestro compositor Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri por Baltasar Saldoni*. Madrid, Imp. a cargo de Antonio Pérez Dubrull, 1864.

- Saldoni, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*. Madrid, Imp. a cargo de A. Pérez Dubrull, 1868 (reedición facsímil: dirigida por Torres, Jacinto. Centro de Documentación musical del Ministerio de Cultura, Madrid, 1986).
- Salzer, Felix. *Strucutral hearing. Tonal coherence in Music*. Two volumes. United Kingdom, Dover edition, 1962.
- Sampelayo, Juan H.. "El Cínife (Madrid, 1845)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. XI. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C.. Madrid, 1950.
- Sánchez Pedrote, E.. *Becquer y la música*. Sevilla, 1971.
- Sánchez Rivero, Angel. "Merimée en España: 1830". *Revista de Occidente*, 1923, vol. IV. Madrid, 1923.
- Sepúlveda, Ricardo. *El corral de la Pacheca. (Apuntes para la historia del teatro español)*. Madrid, librería de Fernando Fé, 1888 (Reedición en facsímil: Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 1993).
- Serra y Crespo, José. *Albéniz y Debussy. Senderos espirituales*. Costa-Amic editor. México D. F. 1944.
- Shergold, N. D. *A history of the Spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*. Oxford at The Clarendon Press, 1967.
- Siemens, Lothar. "Joaquín Tadeo Murguía, propulsor de la música patriótica". *Revista de Musicología*, vol. V (Nº1). Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1982.
- Siete Conferencias en torno al día mundial del Teatro. Madrid, Centro español del Instituto Internacional del teatro. 1974.

Siguan Boehmer, Marisa. *Romanticismo/romanticismos*. Promociones y Publicaciones Universitarias (P.P.U.). Barcelona, 1988.

Simó, Trinidad. "Espacio burgués". *Fragmentos*. Nº 15-16. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

Simón Díaz, José. "Educación pintoresca (Madrid, 1857-1859)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. X. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C.. Madrid, 1948.

Simón Díaz, José. "El Alba (Madrid, 1838-39)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, Vol. III. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C.. Madrid, 1946.

Simón Díaz, José. "El arpa del creyente (Madrid, 1842)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. VII. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Callego", C.S.I.C.. Madrid, 1947.

Simón Díaz, José. "El Artista (Madrid, 1835-36)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. I. Dir. Joaquín de Entrambasaguas. Instituto "Nicolás Antonio". C.S.I.C.. Madrid, 1946.

Simón Díaz, José. "El Reflejo (Madrid, 1843)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. IX. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C.. Madrid, 1947.

Simón Díaz, José. "Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, vol. VI. Dir. Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C.. Madrid, 1947.

Simón Díaz, José. *Madrid en sus diarios*. Instituto de Estudios madrileños, Madrid, C.S.I.C., 3 Vols.

Simón Díaz, José. "Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857)". *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas*, Vol. IV. Dir.

Joaquín de Entrambasaguas, Instituto "Nicolás Antonio", C.S.I.C.. Madrid, 1846.

Simón Palmer, María del Carmen *Construcción y apertura de los teatros madrileños en el siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975. (también publicado en la *Revista Segismundo*, C.S.I.C. Nº 19-20, Madrid, 1965).

Sobrino, Ramón. "José Inzenga, ¿un zarzuelista fracasado?". *Actas del Congreso Actualidad y Futuro de la Zarzuela*. Madrid, (en prensa).

Sobrino, Ramón. "José Inzenga". *Cuadernos de Música*. Sociedad General de Autores de España. Madrid, 1992.

Sobrino, Ramón. *Música sinfónica alhambrista: Monasterio, Bretón, Chapí*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1992.

Sobrino, Ramón. *Tomás Bretón. Sinfonía nº 2*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 1992.

Sopeña Ibáñez, F. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección general de Bellas Artes, 1967.

Sopeña Ibáñez, Federico. *El lied romántico*. Moneda y Crédito. Madrid, 1973

Sopeña Ibáñez, Federico. *El Nacionalismo musical y el "lied"*. Real Musical. Madrid, 1979.

Sopeña Ibáñez, Federico. *El Requiem en la música romántica*. Rialp. Madrid, 1965.

Sopeña Ibáñez, Federico. *Historia de la música española contemporánea*. Rialp. Madrid, ©1958, 1976.

Sopeña Ibáñez, Federico. *Las reinas de España y la música*. Banco de Bilbao. Madrid, 1984

Sopeña Ibáñez, Federico. *Música y literatura*. Rialp, Bolsillo. Madrid, 1974.

Sopeña Ibáñez, Federico/Diego, Gerardo. *Diez años de música en España*. Espasa-Calpe. Madrid, 1949.

Sor, Fernando. "Le Bolero". *Encyclopedie pittoresque de la musique*. Paris, 1835.

Soriano Fuertes, Mariano. *Calendario Histórico Musical para el año de 1873*. Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, Madrid, 1872.

Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 vols. Barcelona, Imp. de Narciso Ramírez, 1855-59.

Soto Viso, Margarita. *Marcial del Adalid. M'élodies pour chant et piano. Cantares Viejos y Nuevos*. Fundación "Pedro Barrié de la Maza". La Coruña, 1985.

Soubies, Albert. *Histoire de la musique: musique russe et musique espagnole*. Librairie des Bibliophiles, Flammarion Successeur. Paris, 1890.

Starkie, Walter. "Espagne: voyage musical dans le temps et l'espace". *Historie Universelle de la Musique*. París, Edisli, 1959.

Stendhal. *Vida de Rossini/Notas de un "dilettante"*. Aguilar. Madrid, 1987.

Stevens, Denis (coordinador). *Historia de la canción*. Taurus. Madrid, 1991.

Striker, Remy. *Le lied romantique*. Colección "Qué-sais-je?", Presses Universitaires de France. Paris, 1975.



Subirá, José. *Catálogo de obras del siglo XIX en el Archivo musical de la Casa de Alba*. Madrid

Subirá, José. *Centenario de un gran músico, Ramón Carnicer*. Revista B.A.M, XXIV, enero de 1955, nº 69, pp. 39-73, Madrid, CSIC.

Subirá, José. "Curiosidades: un "Himno de Riego" de Albéniz". *Ritmo*, año III, nº 33. Lira Editorial. Madrid, 1931.

Subirá, José. "Dos grandes músicos desmadrileñizados: Manuel García ". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. III, pp. 229-238. Madrid, CSIC, 1968.

Subirá, J. "El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla", (Tirada aparte de la *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*), Madrid, Imprenta Musical, 1924.

Subirá, José. *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*. Madrid, 1924.

Subirá, J. *El Teatro del Real Palacio (1849-1857)*, Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología, 1950.

Subirá, José. *El músico-poeta Clavé (1824-1874)*. Madrid, 1924.

Subirá, J. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.

Subirá, J. *Historia de la Música Teatral en España*. Barcelona, Ed. Lábor. 1945.

Subirá, J. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, 1949. (B.N.)

Subirá, J. "La música de cámara en la corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX". Separata del Volumen I del *Anuario Musical* del Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., Barcelona, 1955.

Subirá, J. *La música en la Academia*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.

Subirá, J. *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona: Diputación Provincial, 1930.

Subirá, J. *La Tonadilla escénica en España*. 4 Vol. Madrid, Real Academia Española, 1928-30/ Barcelona, Editorial Labor, 1933.

Subirá, José. "Operas françaises chantés en langue spagnole". *Melanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts a Paul-Marie Masson*. 2 Vol. París, Richard Masee, 1955.

Subirá, José. "«Petrimería» y «majismo» en la literatura". *Revista de Literatura*. IV, 1953, nº 8, pp. 267-285, Madrid, CSIC.

Subirá, José. *Repertorio teatral madrileño y resplandor transitorio de la zarzuela (año 1763-1771)*, BAEsp. XXXIX, 1959, nº 148, pp. 429-462.

Subirá, José. *Sinfonismos madrileños del siglo XIX*. Madrid, Instituto de estudios madrileños. 1954.

Subirá, J. *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños,.1971.

Subirá, J. "The Spanish Zarzuela", *Christian Science Monitor*, 4-20-29.

Subirá, José. *Tonadillas teatrales inéditas*. Tipografía de Archivos. Madrid, 1932.

Subirá, José. *Un actor y autor madrileño del siglo XVIII. Debe aprovecharse para hacer de Madrid no sólo una ciudad bella, sino un gran centro productor*. Rev. BAM, IV, julio de 1927, nº 15, pp. 259-262.

Supicic, Ivo. *Music in society: a guide to the sociology of music*. Pendragon Press. New York, 1987.

- Terencio, Vincenzo. *La musica tra romanticismo e avanguardia*. Tip. unione tipografica. Bari, 1980.
- Thompson, Donald. *Doña Francisquita, A zarzuela by Amadeo Vives: Translation, Adaptation, Musical direction, and production. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the School of Music in the Graduate College of The University of Iowa*. Agust, 1970.
- Tiersot, Julien. *La musique aux temps romantiques*. París, 1930.
- Torres, Jacinto. "Baltasar Saldoni, músico e historiador". *Cuadernos de Música y Teatro de la Sociedad General de Autores de España*. Madrid, SGAE, 1990.
- Torres, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico Repertorio general*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1991.
- Udaeta, José de. *La castañuela española*. Serbal. Barcelona, 1989.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Alianza. Madrid, 1986.
- V.V.A.A.. *El Madrid de Galdós*. Avapiés. Madrid, 1987.
- V.V.A.A.. *El Romanticismo Musical Español*. Ritmo. Cuadernos de Música. nº 2. Madrid, 1982.
- V.V.A.A.. *Estudios románticos*. Casa-Museo Zorrilla. Valladolid, 1975.
- V.V.A.A.. *Historia social de España en el siglo XIX*. Guadiana. Madrid, 1972.
- V.V.A.A.. *La zarzuela de cerca*. Espasa Calpe, colección Austral. Madrid, 1987.

- V.V.A.A. *Madrid en la sociedad del siglo XIX; Capas populares y conflictividad social. Abastecimientos, población y crisis de subsistencias. Cultura y mentalidad.* Dos Volúmenes. Madrid, Ed. Otero Carvajal/A. Bahamonde, 1986.
- V.V.A.A.. *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle, n° 57.* Societé des Etudes Romantiques. Paris, 1987.
- Valencia, A. *El Género Chico.* Madrid, 1962.
- Valverde, Salvador. *EL mundo de la zarzuela.* Ed. Palabras. S.A. Madrid, 1980.
- Varela, José Luis. *El costumbrismo romántico.* Magisterio Español. Madrid, 1970.
- Veiguela, herminio. *Museo Matritense. Cómo nació la zarzuela.* M.E., 12-2-1913.
- Velaz de Medrano, Eduardo. *Album de La Zarzuela.* Madrid, Imprenta de Antonio Aoiz, 1857.
- Villalba Muñoz, Luis. *Ultimos músicos españoles del siglo XIX.* Ildefonso Alier. Madrid, 1914.
- Villar, Rogelio. *El sentimiento nacional en la música española.* Madrid, 1920.
- Villar, Rogelio. *La música y los músicos españoles contemporáneos.* Madrid, 1912.
- Virella Cassañes, F. *Colección de artículos escogidos.* Barcelona, Tip. de Ronsart y C<sup>a</sup>. 1893.
- Virella Cassañes, F. "Nuestros conciertos". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, año VI, n° 128, 15-V-1893.

- Virgili Blanquet, María Antonia. "Ambiente musical ". *Historia de Valladolid, vol. VI: Valladolid en el siglo XIX*. Ateneo de Valladolid. 1981.
- Virgili Blanquet, María Antonia. "Aspectos del nacionalismo y regionalismo musical en Castilla". *Actas del Congreso "España en la música de Occidente"*. Ministerio de Cultura, INAEM. Madrid, 1987.
- Virgili Blanquet, María Antonia. "La idea regeneracionista en la música española....". *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor a José López Calo*. Universidad de Santiago de Compostela. 1990.
- Walsh, T. J. *Second Empire Opera. The Théâtre Lyrique Paris. 1851-1870*. London, John Calder, 1981.
- Whiting, Frank M. *Introducción al teatro*. México, Editorial Diana, 1954.
- Wirbms, Bartolomé (edi.). *La Lira de Apolo: suplementos Musicales*. Madrid, 1818.
- Yovens, S.. "Poetic rhythm and musical metre in Schubert's Winterreise". *Music and letters*, vol. 65, nº 1. Oxford University Press. January, 1984.
- Yxart, José. *El arte escénico en España*. Vol. I y II, Barcelona, Imprenta de "La Vanguardia" 1896.
- Zapata Fernández de la Hoz, Teresa. "Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I". *Revista Villa de Madrid*, Año XVII, 1989-I, núm 100.
- Zavala, Iris M.. *Románticos y socialistas. Prensa española del XIX*. Siglo XXI. Madrid, 1972.
- Zurita, M. *Historia del género chico*. Madrid, Prensa Popular, 1920.

Zviguilisky, Alexandre. "El tenor Manuel García visto por Victor Hugo y G. Sand". *Ibérica IV (Cahiers Iberiques et Ibero-Américains)*. Université de Paris-Sorbonne. Paris, 1983.

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA**  
**Departamento Arte III (Contemporáneo)**

# **LA RESTAURACION DE LA ZARZUELA EN EL MADRID DEL XIX (1832-1856)**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR**  
**M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO RODRIGUEZ**

**DIRIGIDA POR EL DOCTOR EMILIO CASARES RODICIO**  
**MADRID, 1993**

**APÉNDICE I**  
**DOCUMENTARIO**

<b>I) MANUSCRITOS DEL LEGADO BARBIERI...</b>	<b>1-176</b>
<b>II) REGLAMENTACION TEATRAL.....</b>	<b>177-210</b>
<b>III) ARTICULOS HEMEROGRAFICOS.....</b>	<b>211-334</b>
<b>IV) ARTICULOS LITERARIOS.....</b>	<b>334-368</b>



## I. LEGADO BARBIERI. Manuscritos 14.077, 14.078, y 14079<sup>1</sup>.

### NOTICIAS TEATRALES ENTRE 1849 Y 1856<sup>2</sup>.

(1)<sup>3</sup> El martes 12 de Mayo de 1839 se hizo en el T. del Príncipe de Madrid una función a beneficio de Doña Juana Pérez que empezó a las 7,30 de la noche y que se componía de las piezas siguientes:

1. Sinfonía de *La Muda de Portici*.
2. La comedia en 3 actos de Scribe (en Francés ópera-cómica *L'Ambas-satrice*), traducida al español por Ventura de la Vega con el título de *Un alma de artista*, en cuya comedia la señora Pérez cantó algunas piezas.
3. Baile inglés por la señora Saavedra.
4. Una sinfonía nueva, compuesta por el señor Manuel Ducasi, español, compositor y primer violoncello de las teatros de Madrid que murió joven.
5. *El novio y el concierto*, comedia zarzuela original de Bretón, ejecutada por las señoras Lamadrid (Bárbara) y Pérez y los señores García Luna, Salas, Sobrado, Jabrani, Zapa y Santa-Coloma.

En el cartel de anuncio de esta zarzuela, había, refiriéndose a ella, una nota, que si mal no recuerdo, redactó el mismo Bretón: "esta pieza cómica, como lo indica el nombre que lleva, participa de música y verso a semejanza del Vaudeville francés, bien que con la diferencia de estar motivadas todas las piezas que se cantan, las que la mayor parte han sido expresamente compuestas por el Mtro. Basilio Basili".

Digno de tomarse en cuenta en la nota, anterior porque da una idea del giro que luego tomó la zarzuela. Por lo que respecta al *Novio y el concierto*, se ejecutó con extraordinario aplauso dos noches consecutivas,

---

<sup>1</sup> Los manuscritos citados se encuentran, junto al resto del *Legado Barbieri*, en la Sección de Raros de la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>2</sup> Estos años aparecen en los manuscritos que llevan el número de orden 14.077

<sup>3</sup> Hemos respetado los números con los que el propio Barbieri numeraba las cuartillas; cada número hace referencia a una cuartilla diferente.

(2) y habiéndose interrumpido su curso después, por indisposición de la señora Pérez, volvió a representarse el 20 de Marzo, quedando relegada al olvido, hasta que yo, siendo después secretario de la Sección de Música del Liceo de Madrid, promoví su representación en dicho establecimiento, ejecutando yo la parte de don Lupercio, que en el teatro había estrenado Salas. La música de esta obra se imprimió en su mayor parte por Carrafa y se hizo bastante popular.

(3) Como digresión, diré que el 6 de Julio de 1841 se estrenó en el Teatro de la Cruz la Comedia un 1 acto titulada *Jugar con fuego*, que nada tiene que ver con la zarzuela en 3 actos que lleva el mismo título y que puse yo en música 10 años después.

El jueves 15 de Julio de 1841 se ejecutó en el Teatro del Circo en beneficio del tenor don Manuel Ojeda, la ópera italiana de Mercadante *El Quijote* y por primera vez la zarzuela en 1 acto de Rubí, con música de Basili titulada *El Ventorrillo de Crespo*. Al anunciar esta zarzuela, decía el cartel: "este juguete, abunda en gracias andaluzas, bailes y tonadas del país. En él se han intercalado oportunamente el celebrado *Polo* del excelente actor y maestro español don Manuel García y la canción *El Charrán* del maestro Iradier, tan aplaudida en otros teatros y que será desempeñada por el beneficiado con el traje de los vendedores de pescado de las playas de Málaga". Esta zarzuela no la he podido adquirir pero recuerdo haberla visto representar quedándome muy impresa una canción de Basili que cantaba doña Joaquina Lombra que imprimió el editor Carrafa y cuyo primer verso dice: ¡Ay, corazoncito mío!. La canción fue muy estimada y la zarzuela tuvo buen éxito.

Hay que advertir que por esta época las compañías de verso de ópera italiana, alternaban en los Teatros de la Cruz y del Circo.

(4) En Diciembre de 1841 vino a Madrid desde Sevilla el maestro Eslava y se puso en escena en el T. de la Cruz una ópera italiana titulada *El solitario del monte salvaje*, que fue muy aplaudida como lo había sido ya en Sevilla y en la que fue llamado el autor por el público, quién por ser eclesiástico, se presentó en el palco de la presidencia a recibir los aplausos.

El viernes 24-12-1841, a las cuatro de la tarde, se ejecutó en el T. de la Cruz, como fin de fiesta, lo que se anunciaba del modo siguiente: "el sainete improvisado para este día con el título de *La zarzuela improvisada o lo que fuere sonara*" en el cual se cantarán las piezas siguientes:

- 1º Canción satírica por la señora Pérez y el señor Salas; poesía de don Luís González Bravo.
- 2º. *El Serení*, por la señora Pérez, música del maestro Carnicer.
- 3º. *Los toros del puerto*, por el señor Salas, poesía de don Luís G. Bravo.
- 4º. Aria de *El fanático por la música*, por el señor Salas.
- 5º. Aria nueva por la señorita Lamadrid (doña Bárbara).
- 6º. Tirana final.

No he podido adquirir el libro de esta zarzuela (que era de don Carlos Doncel y don Luis Valladares Garriga), pero recuerdo haberla visto representar, y que era un juguete en el cual los actores hablaban desde la platea, asomaba y hablaba el apuntador y había escenas por el estilo. La canción de *Toros del puerto*, cuya música era de Salas, se hizo extremadamente popular y la imprimió el editor Carrafa.

Otra digresión: el 9-Abril-1842, tuvo mal éxito en el T. de la Cruz la comedia en tres actos de Scribe traducida con el título de *La tercera Dama Duende* de cuyo original francés tradujo Camprodón después y yo puse en música *Los Diamantes de la Corona*, que fueron muy aplaudidos.

(5) El jueves 23 de Junio de 1842, se estrenó en el Circo con *La Vestale* de Mercadante, la Compañía de ópera italiana en cuya lista figuraba yo entre los coristas, y en el penúltimo lugar, en lo cual creo que me hizo mi maestro Carnicer mucho favor, porque yo era el peor de todos. Tenía de sueldo 9 reales diarios y en la misma compañía y tocando el contrabajo en la orquesta estaba Joaquín Gaztambide.

Ya el 4 de julio siguiente hice el Portichino de Petrucci en la *Lucrezia Borgia* y no me silbaron; la verdad es que como tenía poca voz no me oían bien.

El 24-XII-1842 en el T. de la Cruz a las cuatro de la tarde se ejecutó *Il Campanello*, ópera en un acto de Donizetti traducida al castellano y cantada por la señora Lamadrid (Bárbara) y los señores Salas y Barba; en esta ópera-farsa se introdujo la balada de Donizetti-*El Trovador en caricatura*- también traducida al castellano y *El Tirano*, jácara andaluza, música de Basili, cuyas dos piezas, así como el papel de *Il Campanello* fueron ejecutadas por Salas. No he podido adquirir la traducción de *Il Campanello*, pero recuerdo que esta función tuvo un éxito regular.

El lunes 9 de enero de 1843, se ejecutó en el T. del Principe a beneficio de las profesoras de su orquesta, una variada función y entre las piezas de ella se representó por primera vez la zarzuela en 1 acto. titulada: *Los solitarios* por las señoras Matilde Díez y Teodora Lamadrid y el señor don Julián Romea; de ellos decía el cartel: "Ninguno de los tres presume de cantos, y por tanto no abrigan otra pretensión que la de dar a los espectadores esta prueba más de lo muy reconocidos que están a su benevolencia". Yo no he visto representar esta zarzuela, pero según tengo entendido, era un juguete en el cual, se introdujeron entre algunos trozos de música nueva, otros retazos de ópera italiana. (Adjunto libreto impreso).

El martes 14-II-1843 se hizo en el T. del Circo, una función a beneficio del cuerpo de Coros de dicho teatro al cual yo pertenezco Para esta función escribía yo la letra y música de una zarzuela en 1 acto titulada *Felipa*, pero no habiendo tenido tiempo de concluir su composición se hizo el beneficio sin ella de la manera siguiente:

- 1º. La antigua opereta española en 1 acto titulada: *La gitanilla por amor*, ejecutada por los coristas: señoras Andújar, Carvajal y Velarde (A.) y señores Domínguez, Barbieri y Edo.
- 2º. La introducción de la ópera titulada *La esclava en Bagdad*, cantada en español por el señor Sotillo.
- 3º. El antiguo sainete en música titulado *Músicos y danzantes*.

(7) De esta función no puedo acordarme sin reirme a carcajadas, al pensar en lo interesante que yo estaba, haciendo el galancete en la opereta y el papel de amolador francés en el sainete, pero lo que más gracia me

hace es recordar el célebre copiante de música y jugador de billar: Sotillo, vestido de moro ridículamente y llevando en el brazo un cesto grande y lleno de babuchas y lo que a su presentación en escena sucedió. Ya el público que llenaba todas las localidades estaba de muy buen humor por la manera tan risible con que habíamos representado la Gitanilla, cuando al decir Sotillo las primeras palabras de su aria que empezaba: [espacio en blanco], todo el mundo a una voz y como si hubiera sido movido por un resorte, contestó perfectamente entonado: [espacio en blanco], rasgo de buen humor del público, que puede que no haya ocurrido otro semejante. Este Sotillo, que tal vez no haya en la historia quién se acuerde de él, por lo gordo y extravagante, era digno de la mayor celebridad; tenía gran maestría para copiar la música, guardarse las copias que hacía contra la voluntad de los dueños del original, jugar al billar partidos de su invención, sobre todo el de palos en seco, y jugar también al año de la moneda. Falleció el 1 de mayo de 1855.

(8) Otra función a beneficio de la orquesta en el mismo T. del Circo, se ejecutó el jueves 23 de Febrero del año 1843. Fue un gran concierto vocal e instrumental, entre cuyas piezas cantó el tenor Sirico una escena con coros y aria en italiano que había compuesto el contrabajista de la orquesta y condiscípulo mío en el conservatorio -señor Gaztambide-. Este aria, que era la primera composición de Gaztambide que se ejecutaba en Madrid, tuvo un éxito satisfactorio, del que quedó muy contento el maestro Carnicer que la había examinado y corregido (también le tocó una sinfonía nueva de Gaztambide).

El lunes 3 de abril de 1843, se estrenó en el T. del Príncipe la tonadilla titulada: *Jeroma*<sup>4</sup>, *la castañera*, la cual va a continuación impresa con el nombre de zarzuela andaluza y fue ejecutada con gran éxito por Matilde Díez y los señores Sobrado, Mariano Fernández (cantor de la letra), García y coristas. Al anunciar esta obra decía el cartel: "el autor de esta tonadilla la presenta al público sensato e indulgente de la capital, sin otras pretensiones que las de despertar el gusto por nuestras antiguas tonadillas, que con tanta verdad retratan las costumbres populares españolas". La música de Soriano Fuertes gustó mucho. En la impresión hay otra fecha porque los editores pusieron la fecha de reproducción, no la del estreno.

---

<sup>4</sup> En el manuscrito parece haber escrito Barbieri "Sirona", pero se trata sin duda de un error.

Copia del libreto de *Il autore perseguito per tirano*. Opera en 3 actos. T. del Príncipe. (13-Mayo-1842) maestro Leonardo Semitecolo.

La letra es del *gracioso* de la compañía del T. del Príncipe, Mariano Fernández. Se representó a puertas cerradas y la música se la ensayó a todos B. Basili. (Barbieri lo copió el 30-IX-1867)

(9) El martes 7-XI-1843, se hizo un gran concierto en el T. de la Cruz y entre varias canciones españolas y piezas de ópera italiana se estrenó la escena "cómico-lírica-española" titulada *La Pendencia*, poesía de Juan Sandoval, música de B. Basili, cantada por los señores Ojeda y Salas. Esta escena que puede considerarse como un entremés, gustó mucho al público. Su asunto consiste en dos andaluces de pueblo bajo que estando borrachos se encuentran, se desafían y teniendo miedo el uno del otro, no efectúan el desafío, dándose, por el contrario, la mano de amigos y concluyendo con decir que son los hombres más bravos del universo. Esto da ocasión para una música muy característica y bien hecha, cantada muy notablemente, y que en otras ocasiones han cantado Carrión y Salas también con gran éxito.

Entre los trozos de música, de esta escena se canta el fandango y como el público siempre pidiera más copias, Salas se hallaba apurado pidiendo las nuevas y recurriendo a mi pobre musa que le proporcionaba coplas de mi invención que promovían la general hilaridad.

Recuerdo que el 10-XI-1843 se cantó en el Circo el Himno: *¡Dios Salve a le Reina!*, *¡Dios Salve al País!*. poesía de Ventura de la Vega y música de Saldoni.

(10) El 24-XII-1843 en el T. de la Cruz a las siete de la tarde, se hizo una variada función entre cuyas piezas se estrenó la zarzuela en un acto titulada: *El mesón en Nochebuena*. Ignoro quién era el autor de la letra cuyo libro tampoco he podido adquirir, pero sé que constaba de las piezas de música siguientes escritas por Sebastián Iradier:

1º. Coro.

2º. Terceto, cantado por doña Juana Pérez y los señores Caltañazor y Lumbreras.

3º. Romanza de *Il Furioso* de Donizetti por el señor Lumbreras.

4º. *La Naranjera*, canción de Iradier por la señora Pérez.

5º. *El Matón*, por el señor Caltañazor.

Al llegar aquí no puedo menos de hacer notar la aparición como cantante del actor gracioso que tanto ha contribuido después al afianzamiento de la zarzuela: don Vicente Caltañazor y Arnal.

El 4 de enero de 1848, se ejecutó en el T. de la Cruz a beneficio de don Francisco Salas y don Manuel Ojeda, un verdadero concierto de piezas en italiano y en español, entre ellas una escena popular, escrita expresamente por un joven poeta para solemnizar la mayoría de la Reina Isabel II, puesta en música por B. Basili, cantada por los señores Salas, Opereta y Coros de ambos sexos.

Cuando se hizo esta función, yo me hallaba de maestro de una compañía de ópera en Vitoria y ni la pude ver, ni tengo sobre ella más noticias de las citadas.

(11) El 21 de abril de 1844, se cantó en el T. de la Cruz *La Muta de Portici*, en cuya ópera canté yo el papel de portichino de *El Capitán de guardias*.

En agosto de 1844 se estrenó en el T. de la Cruz la ópera en italiano del maestro Eslava titulada *Las treguas de Tclemaida*, cuya ópera fue aplaudida, aunque no tanto como la anterior del mismo autor.

A finales de 1844 y en 1845 actuaba en el T. de la Cruz la compañía de ópera en que estaba Moriani, y en la cual se acreditó como maestro de coros Joaquín Gaztambide.

El 9 de julio de 1845 se hizo en el Circo una variada función a beneficio del actor don Joaquín Espín y Guillén y entre las piezas de ellas, se cantó en español por la *prima donna* Ober-Rossi, el tenor Tamberlick y el bajo Barba, el cuadro 1º del acto. 1º de la ópera española, con poesía de Gregorio Romero Larrañaga y música del mismo Espín, titulada *Padilla o El asedio de Medina*.

El que quiera saber más de esta ópera, que lea un periódico musical y literario que publicaba el mismo Espín y el señor Soriano Fuertes, titulado *La Iberia Musical*.

Espín estaba tan contento de su obra y con especialidad de la introducción de ella, que esta pieza en cuanto pillaba a cualquier amigo, lo llevaba al piano y se la cantaba, llegando a tal extremo que hizo a mi amigo el poeta satírico don Juan Martínez Villergas, prorrumpir en el epigrama: del principio de la ópera hasta el fin retumba como el eco del cañón: "¡huye muchacho que te coje Espín y te quiere soplar la introducción!".

El 24 de diciembre de 1845 se hizo en el T. de la Cruz a beneficio del cuerpo de coros, un variado concierto entre cuyas piezas se reprodujo *La Castañera*, cantada por el señor Chimeno y las señoras Carrión, Alvera y Figueras. Y se estrenó *La Serenata*, *poupourri* de aires nacionales, cantada por las señoras Salas, Carrión y Chelva, y coristas.

Ni he podido obtener, ni recuerdo de *La serenata* más que lo que he dicho.

En Febrero de 1846 se estrenó en el T. de la Cruz una ópera en Italiano, titulada *Luisa de la Valliere* compuesta por don Tomás Genovés, que había estado pensionado en Italia estudiando. La ópera tuvo mediano éxito.

El miércoles, 4 de marzo de 1846 se dio en el T. de la Cruz la primera representación de la ópera semi-seria en 3 actos con letra de don Ventura de la Vega y música de Basili titulada *El diablo Predicador*. En el cartel se leía el anuncio siguiente: "como lo indica el título, el libreto de esta ópera es una imitación de la celebrada comedia del teatro antiguo español"; en español está, escrito por un conocido literato y españoles son los artistas (13) que han de ejecutar la obra; si bien la música como adecuada a un argumento que se supone en Italia del Siglo XVII, no está compuesto con temas de aires nacionales, sino que más bien pertenece por su corte y sus accidentes a la escuela italiana.

La empresa ofrece al juicio del ilustrado público de Madrid este nuevo ensayo, en que se intenta combinar las melodías del arte lírico con los versos en idioma español. Tuvo gran éxito.



El reparto era:

Octavia ..... doña Josefa Chimeno.  
Laura ..... doña Agustina Chelva.  
Luzbel ..... don Joaquín Becerra.  
Ludovico ..... don Vicente Barba.  
Rugero ..... don Manuel Carrión.  
Fray Antolín ..... don Francisco Salas.  
El guardián ..... don Lucas Velasco.  
Coro de ambos sexos.

(14) El 15 de marzo de 1846 se hizo en el T. del Circo a beneficio de Tamberlick la ópera italiana del autor español don Francisco Somer de Laharras titulada *Yrza*, que ya se había representado en Cádiz y que en Madrid gustó poco.

Al llegar aquí, recordaremos que un compositor español llamado Scarlatti, concibió la idea de fundar un teatro de música española con el título de Academia Real, en el T. de la Cruz. Muchos personajes y aún creo que la Reina, hicieron donativos en metálico, para tan laudable objetivo. Se escribió a todos o a casi todos los artistas españoles que estaban en el extranjero y tanto a los que entre estos se convinieron como a muchos de los existentes en Madrid, se les contrató con grandes sueldos y a varios se les hicieron adelantos de consideración. Todas las dependencias del Teatro respiraban lujo y ostentación; en todas las listas y anuncios se ostentaban las armas reales. Se empezó a ensayar una ópera del mismo Scarlatti, titulada *Güelfos y Gibelinos* y tras haber abierto el Teatro, el domingo 12 de abril de 1846 con una representación de comedia no sé qué desórdenes interiores o qué dificultades surgieron que tornó estrepitosa la Academia Real sin haber llegado a darse al público ni la ópera indicada ni obra alguna.

La lista de la compañía se imprimió y puso a la venta en la librería de Cuesta

(15) En los meses de mayo y junio de 1846 varios cantantes españoles y entre ellos las hermanas menores Villó, que habían sido víctimas de la malograda Academia Real, se reunieron en Teatro de Buena Vista, calle

de la Luna y representaron algunas óperas italianas traducidas al español entre ellas la *Norma* de Bellini.

En esta época, volví yo a Madrid de mi expedición en los teatros de provincias.

El 1 de IX de 1846 se estrenó en el Instituto (que se hallaba a la sazón en el edificio de la Trinidad) una compañía de españoles, a cuya cabeza estaban la Soriano y Montañés, y que hizo óperas italianas traducidas al español.

El 24-XII-1846, a las cuatro de la tarde, en el T. de la Cruz, se estrenó *La venganza de Alifonso*, que obtuvo gran éxito. Los pormenores de esta obra y de su música italiana con palabras españolas, se verán en su libreto adjunto. Se anunció con el nombre de zarzuela-parodia.

Hasta aquí hemos seguido paso a paso los grandes y multiplicados esfuerzos que se hacían por introducir en el gusto del público las palabras españolas cantadas. Esta zarzuela anterior dio un gran paso en el asunto al paso que dio motivo a las tremendas disputas que Salas, Gaztambide y yo sosteníamos todas las noches en el Café del Príncipe, en las que defendíamos la música con palabras españolas.

(16) Por esta época, recuerdo que en las fiestas de Nochebuena se ejecutó en el T. de la Cruz una zarzuela o comedia con música, titulada *Las colegialas son colegiales*, cuyo libreto no he podido adquirir, pero sí recuerdo haber visto representar y sé que tenía piezas de música escritas por Carnicer, entre ellas un dúo que cantaban con muy descompuestas voces García Luna y Juan Lombía.

(17) El 13 de febrero de 1847 se estrenó en el T. de la Cruz *El sacristán de San Lorenzo*, zarzuela que se anunciaba como parodia de *Lucia de Lamermoor*. El extraordinario éxito que tuvo esta pieza y los grandes productos que rindió a la empresa del Teatro, fueron particularmente debidos a Vicente Caltañazor, quien con mucha gracia, con una preciosa voz de tenor y con su manera de parodiar o más bien copiar, la manera con que cantaba *Lucía* el tenor Moriani, logró atraer por muchos días al teatro una multitud, que frenéticamente aplaudían esta

zarzuela y especialmente su aria final. Lo más singular que hay respecto a Caltañazor es que nunca ha sabido una nota de música y sin embargo pocos cantantes de la gran escuela italiana he oído que tengan el instinto y el talento musical natural que tiene Caltañazor desde que hizo esta obra y aún hoy que ya por sus facultades va decayendo por lo mucho que ha trabajado y cantado en los últimos doce años que han transcurrido desde que se estrenó *El sacristán de San Lorenzo*, en cuyo libro adjunto se hallarán los demás pormenores de la obra.

(18) *La pradera del Canal*, estrenada en el T. de la Cruz a beneficio de Francisco Lumbreras, el día 11 de marzo de 1847, tuvo muy buen éxito, siendo particularmente aplaudido el monólogo que decía Juan Lombía respecto a la música y sus tres actores, como a lo demás concerniente a la representación, veánse los encabezamientos y notas finales del libreto adjunto.

(19) En abril de 1847 formó Salas en el T. de la Cruz una pequeña compañía de ópera italiana formando por base de ella a la Cristina Villó y a la Carrión. Se hicieron algunas óperas y ente ellas se estrenó la *Leonora* de Mercadante (en italiano), que le valió un legítimo triunfo a Salas y que a mí me hizo sudar la gota gorda porque tuve que ensayar su papel a la Villó, que era muy torpe, por lo cual me regaló una caja de plata con sus iniciales para el rapé. Sucedió en esta corta temporada en este teatro una cosa muy singular. Dispuso Salas que en una de las funciones se cantaría la cavatina *Casta Diva* por la Villó y coros con decoración y trajes, y al mismo tiempo Salas saldría vestido de majo a cantar los polos combinados con esta cavatina que compuso Basili para la zarzuela: *El novio y el concierto* (ya mencionada), y en la cual esta pieza había hecho furor. Los resultados de esta intentona fueron sonados, pues el público que había oído el coro, recitado y primera parte del andante que acababa de decir la Villó, bastante bien, apenas se presentó Salas con su sombrero calañés entre los druidas y empezó a decir: *yo no temo a la ronda de capas...* cuando el público, que hasta entonces estaba entusiasmado, prorrumpió en un ¡fuera! de indignación al ver profanada tan sublime música. Salas se retiró adentro, continuó a cavatina sola entre muchos aplausos y cuando concluyó, todo el público, que apreciaba mucho a Salas, mandó salir a este a cantar sólo, los polos que antes acababa de rechazar en compañía y (20)

concluidos le aplaudieron mucho. Lección fue esta muy provechosa, mostrando hasta que punto el público se deja llevar por las situaciones dramáticas y de la manera de representárselas, cuando una misma cosa la aplauda, vestida la cantante en el traje del día y al silba sin más que alterar el aspecto exterior. A mí me dio esto mucho que pensar y que aprender y creo que nunca se me olvidará.

Por esta época el T. del Instituto que estaba colocado en la Calle de las Urosas, donde hoy existe, tenía una compañía a la cual pertenecían Dardalla, Pardo y Guerrero y otros actores y actrices que hacían andaluzadas cómicas. Entre estas figura la adjunta zarzuela titulada: *¡Es la Chachi!*, estrenada en dicho teatro en 1847 a beneficio de Dardalla. Ya esta pieza se había hecho fuera de Madrid. Respecto a su música, no sé nada.

(\* Vide 1845.)

(21) En octubre de 1847, había en el Circo una compañía de ópera italiana y en este teatro se empezó a dar a conocer el compositor Emilio Arrieta, dirigiendo y ensayando el *Himno a Pío IX*, compuesto por Rossini, Himno que gustó mucho y que fue cantado por todos los artistas de la compañía más una parte de chicos de Hospicio.

El 30 de noviembre de 1847 se estrenó en el Instituto a beneficio de Joaquina Molitz la zarzuela adjunta titulada *La sal de Jesús*. De su música y éxito no me acuerdo, pero sólo haré notar que esta pieza estrenada en 1847, se censuró en 1850 y se imprimió en 1853.

(22) Por esta época había yo concluido de componer una ópera bufa italiana en tres actos titulada *Il Buontempone* y se la había hecho oír al piano a Salas y a Fornasari, a quienes les gustó. Rugué a Salas que la pusiera para su beneficio y me dijo que lo haría, pero como este señor es muy diplomático, me dio largas y trataba de hacer su beneficio con una ópera que había comprado en Italia titulada *Don Bucéfalo*. En estas dilatorias en el estado de Revolución Política en que estaba Madrid, tronó la empresa del teatro, se marchó Fornasari. Salas no hizo su beneficio y yo me quedé con mi ópera en el bolsillo, sin que viera la luz, de lo que ahora me alegro.

En el Teatro de Variedades, calle de la Magdalena, a 2 de marzo de 1847, se estrenó la zarzuela titulada *Una tarde de toros* a beneficio de su autor don Juan de Alba. De la música no sé nada. El libro va adjunto.

(23) *El suicidio de Rosa* se estrenó a beneficio de doña Josefa Noriega en el T. de la Cruz el día 15 de diciembre de 1847. Gustó mucho y con especialidad la escena sexta que decía la Noriega a la Catalina Flores de una manera notable sobre todo, hizo efecto este diálogo y cuando Colasa dijo:

*...aguardar con la esportilla  
hasta oír la campanilla,  
sigan las últimas órdenes  
que ha dado el Corregidor.*

se armó gran algazara en el público de risas y palmadas, al comprender la alusión que encerraban estos versos a un bando de don Melchor Ordóñez, Corregidor de Madrid, por el cual se imponía que no arrojaran basuras en la calle, sino que aguardaran a que pasaran los carros de limpieza (a los que entonces habían puesto campanillas) y se les entregaran las basuras en unas expuertas que los dependientes vaciaban y como toda innovación, por buena que sea, dio mucho que hablar, de ahí la gracia de la alusión. Lo demás de la pieza también gustó mucho; respecto a la música y pormenores, véanse las notas del adjunto impreso.

(24) En el Instituto el 24 de diciembre de 1847, se estrenó *Las Noches-Buenas* zarzuela en 1 acto que va adjunta, y cuya música parece que fueron canciones y bailes no compuestos ad hoc, sino ya conocidos. Gran éxito.

El mismo día se estrenó en el T. de Variedades otra zarzuela con música de Oudrid titulada *El turrón de Nochebuena*, cuyo libreto ni sé de quién era, ni he podido adquirir. Adjunto el libreto.

(25) Al principio de 1848 estuvo el célebre pianista Thalberg en Madrid. Dio sólo un concierto público y, a beneficio de las pobres y los

artistas, abrimos una suscripción para regalarle una medalla de oro conmemorativa.

En este mismo año fui elegido secretario de la Sección de Música del Liceo Artístico y Literario de Madrid.

También en febrero vino al T. de la Cruz una compañía de campanólogos que ejecutaba piezas diversas con una precisión admirable.

El 9 de febrero de 1848 se ejecutó en el T. de Variedades *La Ley del Embudo*. No hay más que leer el adjunto impreso para juzgar.

(26) De *La venta del Puerto o Juanillo el contrabandista*, estrenada en el T. del Príncipe sólo recuerdo que tuvo buen éxito y que luego repitió el 9 de Abril de 1848. Los demás pormenores están en el impreso.

(27) En 26 de noviembre de 1848, se abrió otra vez el Circo con una compañía de ópera italiana y en aquella noche se ejecutó por la orquesta, una sinfonía de Arrieta, ya maestro de canto de Su Majestad la Reina. El 1 de diciembre de ese año, se ejecutó a beneficio de Bárbara Lamadrid una sinfonía que yo compuse exprofeso y que acabé de componer una hora antes de ejecutarse.

El 24 de diciembre de 1848 a las cuatro en el T. del Príncipe, la zarzuela en 1 acto. titulada *Los pícaros castigados o La fiesta en el cortijo*, letra de Mariano Fernández, música nueva en parte y en parte arreglada de Oudrid y entre las piezas de ella, una canción nueva de Ignacio Ovejero. Esta zarzuela gustó, pero no he podido adquirir el libro.

El mismo 24 de diciembre se anunciaba para por la tarde en el Instituto "la zarzuela nueva en 1 acto con música del señor Oudrid titulada *El ensayo de un ópera*, cuya ópera es *Las sacerdotisas del sol*. La zarzuela la verán los que concurren al Teatro, más la ópera no la han de ver probablemente los nacidos, y en este caso en lugar de la ópera se le dará a leer al público un periódico de política sin editor responsable".

Tan singular anuncio, no podía menos que llamar la atención y así sucedió, llenándose todas las localidades del teatro para oír, no sólo música de (28) Oudrid, sino también de don Rafael Hernando, que se dio

a conocer en esta sesión, y ver que el periódico ofrecido era un telón que está impreso con los demás pormenores de esta zarzuela en el adjunto libreto.

Gustó extraordinariamente y dio muchas respuestas seguidas con el teatro lleno.

(29) El sábado 10 de febrero se cometió una indignidad musical en el T. del Museo, sitio en la Calle de Alcalá. En él actuaba una pequeña compañía de ópera italiana, de la que era empresario el señor Unies y que la formaban entre otros artistas: la tiple señora Alessandri, los tenores Mari y González y el bajo Echevarría. El maestro editor de esta compañía era don Juan Daniel Skoczopok. Ahora bien, la indignidad de que se trata fue el representar por primera vez en Madrid la ópera de Verdi *I Masnadieri*, que había sido instrumentada por una parte de piano por el maestro Skoczopok, hecho indigno de las teatros de la capital de España y que tal vez contribuyó mucho a que la ópera no gustara.

El domingo de Carnaval, 18 de febrero de 1849, se estrenó en el Instituto la zarzuela en 1 acto arreglada del francés con el título de *Palo de ciego... derecho a las costillas*, fue ejecutada por las Sras. Jiménez y Bardán y los señores Contreras, Lumbrés y Alverá. Gustó mucho. Véase libreto adjunto.

(30) El jueves 15 de mayo de 1849 se estrenó en el Teatro del Instituto y a beneficio de la señora Jiménez, la zarzuela titulada *Misterios de bastidores* y gustó mucho.

(31) En el T. de Variedades a 6 de junio (miércoles) de 1849, se estrenó *El Duende*. Esta obra que puede, con razón, considerarse como la piedra angular de la zarzuela moderna, por lo que despertó el gusto del público a semejante espectáculo, era la primera obra cómico-lírica que escribía don Luis de Olona. La música de Hernando, aunque de pequeñas dimensiones, como adecuada a los que representaban que no eran cantantes profesionales, era agradable y aún hubo una canción, la de *La Jardinera*, que gustó mucho y se hizo popular en las 120 representaciones consecutivas que se hicieron el mismo año de su estreno, a cuyas representaciones acudió un gentío inmenso.

(32) En el mes de julio de 1849, la compañía que actuaba en el Instituto, pasó a dar funciones en el Circo de Paul, que estaba en la calle del Barquillo, local, aunque no muy propio para los espectáculos dramático-escénicos, más fresco y propio de la estación. En dicho local se hizo a beneficio de Dardalla en la noche del 17 de julio una zarzuela original en 1 acto. y en prosa con diez piezas de música compuestas por don Fernando Gardín, titulada *Animas del Purgatorio*, que fue silbada. Ignoro el autor de la letra y tampoco la he visto.

En el mismo local y el 2 de agosto del mismo año, se estrenó *El alma en pena* (que va adjunta) a beneficio de doña Josefa Hernández, conocida vulgarmente con el nombre de "Pepa la sainetera". Tuvo mediano éxito.

(33) En el T. del Instituto, el jueves 5 de julio de 1849, se estrenó *La paga de Navidad*, música de Cristobal Oudrid, cuyas 6 piezas cantaron las señoras Pastor y Hernández y los señores Alverá, Guerrero, Dardalla y coros. Tuvo buen éxito.

(34) El 10 de septiembre de 1849 y en el indicado Circo de Paul se estrenó una zarzuela original en dos actos, cuyo autor ignoro, titulada *La Batalla de Bailén*. Esta zarzuela tenía en su primer acto cinco piezas de música compuestas por Fernando Gardín y en el segundo otras 5 compuestas por don Hipólito Gondoir y al final la *Rondalla del Sitio de Zaragoza*, de Oudrid. Esta obra, que no he podido adquirir, sufrió una horrorosa silba.

Durante este verano ya Salas, Gaztambide y yo nos agitábamos mucho para establecer la zarzuela bajo sólidas bases en el T. de la Cruz, que era nuestro sueño dorado; para este objeto escribía yo *Gloria y peluca* y Gaztambide *La mensajera* y nos hallábamos en combinación con un cierto señor Pombo que se hizo empresario del citado teatro y que decía tener no sólo el dinero, sino los elementos bastantes para acometer la empresa.

En este caso, empezó por ajustar una compañía dramática y publicó unos carteles que decían así:

Teatro del Drama Lírico-Español (antes de la Cruz):



"Interin se disponen los trabajos de las compañías de ópera cómica española y baile extranjero que en breve han de presentarse en este teatro. La compañía dramática dará principio hoy domingo, 23 de Septiembre de 1849 a las 7'30 de la noche, con la comedia de magia titulada *La pata de cabra*." A todo esto, nosotros nos persuadimos de que el dicho Pombo, era un embrollón, que ni tenía dinero, ni otros elementos para nuestro plan y nos (35) separamos de él, dejando su teatro concretado a drama y bailes, pero sin que en él se hiciera ninguna representación lírico-dramática.

En Noviembre de 1849 y en el Teatro Español (Príncipe), dio el célebre violinista Bazzini varios conciertos matinales, en los cuales dirigía la orquesta Gaztambide que era el compositor de este teatro. La habilidad con que Gaztambide dirigió estos conciertos le dio reputación y cierto ascendiente sobre la dirección del teatro. Resultado de esto fue el que los actores de él, eligieran para la función de la tarde de Nochebuena que había que hacerse a beneficio de los mismos *La Mensajera*; más como para hacer esta obra se necesitasen cantantes que no había en la compañía, el señor Saldoni, que era el compositor de la misma, presentó a su discípulo y amante señora Moscoso para que ejecutase el papel de la tiple y además entre todos procuramos que graciosamente tomarán parte Salas, que no pertenecía al teatro y el joven tenor discípulo mío José González, el cual nos dio un susto, tratando de marcharse de Madrid antes de estrenar la obra ya ensayada, cuyo hecho nos obligó a perseguirlo judicialmente por medio del Corregidor de Madrid, consiguiendo por fin el día señalado, 24 de diciembre de 1849, a las 4 de a tarde se hiciera por primera vez la obra indicada, que fue muy aplaudida y produjo buenos rendimientos al teatro y a sus autores, quienes fueron los primeros que disfrutaron de las ventajas del (36) tanto por ciento de la representación que señalaba el decreto orgánico para las obras que se representasen. Este tanto por ciento fue el 20% en las tres primeras representaciones y el 10% en las restantes, repartido por mitad entre los dos autores, poeta y músico. Los carteles del teatro anunciaron la obra del modo siguiente y con la nota que va al pie:

*"La mensajera, ópera nueva en 2 actos, letra de don Luis de Olona y música de señor don Joaquín Gaztambide. Los autores de esta ópera la han*

ofrecido a la compañía para uno de sus beneficios de Nochebuena y la compañía la ha aceptado, deseosa de complacer a dos artistas españoles (Gaztambide y Salas que trabajó para el caso) y creyendo que no desagradará al público la variedad que así resulta en los espectáculos destinados al referido día".

Como se habrá notado, en el cartel se anunciaba esta obra con el nombre de ópera y en el libreto se imprimía con el nombre de ópera-cómica. Sobre esto, hubo grandes disputas, siendo yo el único que sostenía que debía llamarse zarzuela. Los que en contra mía opinaban, lo hacían así y Gaztambide en particular, porque creían que la palabra zarzuela rebajaba el espectáculo en la consideración del público; pero en esta ocasión vencí y así se vio como a las pocas representaciones de *La Mensajera*, que el cartel del teatro la llamaba Zarzuela, dejando el de ópera y así como el Teatro de la Cruz, a principios del año 50 había quitado ya de sus carteles el nombre de lírico-español.

(37) Antes de pasar adelante llamaré la atención sobre un escrito de importancia histórica que a petición mía me remitió el año 1856 mi amigo Hernando. Aunque en este escrito hay relaciones referentes a época posterior, lo incluyo sin embargo en este lugar porque desde principios del año 1850, fue la época en que los acontecimientos tomaron mayor importancia y en que el señor Hernando contribuyó más con su entusiasmo y caballerosidad de verdadero amigo al establecimiento definitivo de la zarzuela. Este escrito aunque algo amargo, en el fondo es de la mayor exactitud histórica en cuanto refiere el señor Hernando. A su tiempo veremos los motivos de queja de Hernando, a quién tanto le debe el género Lírico-dramático español:

"Amigo Barbieri:

Vayan pues los datos que en tu carta de ayer me pides, sobre mis trabajos artísticos y de Zappa, valga por lo que valieren.

Pocos días antes de la festiva Pascua de Navidad del año 1848, y al mes y medio del regreso de París, donde permanecí 5 años, mi amigo don Juan del Peral, me rogó que le pusiese en música un aria o cavatina para

una especie de sainete que debía ejecutarse en el T. del Instituto en la próxima Nochebuena. Enterado que este sainete, titulado *Las sacerdotisas del Sol* tenía otras 2 ó 3 piececitas de música que escribía el señor Oudrid, le manifesté que sólo en el caso de que éste no quisiera escribir el aria, ni tuviese inconveniente en que yo lo hiciese, podría complacerle. asegurando así terminantemente por Oudrid, la escribí y esta circunstancia fue la que me obligó a ir al T. del Instituto, pues la reciente pérdida de mi señor Padre me hacían permanecer alejado de los teatros.

Las marcadas pruebas de aceptación con que el público oía aquella farsa, donde las piezas de música llegaban sin la suficiente preparación y que el todo carecía del conveniente plan que deben tener las zarzuelas o piezas que aspiren a llamarse lírico-dramáticas, me hizo conocer que se podía sacar gran partido de las buenas disposiciones del público.

Comuniqué mis observaciones a Peral, le expuse también que debíamos abandonar también el proyecto que desde París traíamos de hacer un ensayo de la Gran-opera española y que habíamos empezado a escribir con proporciones a la francesa, porque para este pensamiento no había hallado ninguna simpatía en los círculos de alta sociedad, debiendo ser los que prestasen más apoyo, al paso que lo observado en el público del Instituto, demostraba patentemente que en España era preciso comenzar por la ópera-cómica para llegar algún día a la ópera-seria.

Conviniendo en un todo, pusimos manos a la obra, proponiéndonos sacar todo el partido posible de los actores de aquel teatro y sobre todo de dar forma de pieza lírico-dramática, zarzuela, o como se le quiera llamar a nuestro primer ensayo; y en la noche del Domingo de Carnaval de 1849 se estrenó en el Instituto la zarzuela en 1 acto titulada *Palo de ciego*. El éxito que obtuvo por parte del público durante las veintitantas representaciones que de ella se dieron, y el juicio favorable de la prensa, vinieron a dar pruebas evidentes a mis observaciones, que por cierto se las había manifestado así a Salas y Gaztambide, en el salón de ensayos de El Circo el día antes de estrenarse *Palo de ciego*; observándome el primero de ellos "que cómo me exponía a dar mi primera producción con actores que no sólo no son cantantes sino que sus facultades naturales para cantar eran muy cortas", le dije era preciso arriesgarse así para no permanecer siempre en proyectos.

Debo de advertir para dar fuerza a mi convencimiento, que entonces, y por eso fue mi ida al Circo, tenía muchas posibilidades, y hasta promesa

del empresario señor Pombo, de que se ejecutaría en aquella temporada una ópera italiana en 4 actos que tenía compuesta.

Animado con el éxito de mi primer ensayo de zarzuela solicitado vivamente por la sociedad de actores que tenía el T. del Instituto y queriendo aprovechar las buenas disposiciones que había encontrado para hacer otra prueba más importante, antes de la próxima disolución de aquella compañía (porque entonces el año cómico terminaba el Viernes de Dolores), en 13 ó 14 días escribí *Colegialas y Soldados*, que se estrenó el 20 de Marzo siguiente y que obtuvo un completo y lisonjero éxito. Fue tal la precipitación con que se confeccionó esta zarzuela que el señor Pina escribía la parte recitada y Lumbreras los versos para el canto, los cuales yo cortaba o añadía según creía más conveniente a la mejor forma musical, teniendo que hacer al mismo tiempo de maestro de coro, de partes y hasta de apuntador.

Concluido aquel año cómico, se formó inmediatamente una empresa, proponiendo por principal objeto continuar la zarzuela cuya empresa se me acercó, diciéndome que absolutamente necesitaba escriturarme como maestro compositor y director de la zarzuela y que dijese lo que quería ganar; galantería a que yo correspondí fijando un costo sueldo, el necesario para cubrir mis necesidades diarias, imponiendo sólo la condición de ser exclusivo compositor de aquel teatro y comprometiéndome a escribir en el año 14 actos de zarzuela.

Esta empresa tomó el T. de la calle de la Magdalena que llamó de Variedades, en el cual se ejecutó la noche del 6 de Junio del mismo año 49, la zarzuela en dos actos titulada *El Duende*, primera producción de este género de don Luis Olona y que puse en música en 15 días, a pesar de tener que ensayarla y hacerla aprender a todos.

El éxito creciente de este género motivó un proyecto de mayores aspiraciones para el T. de la Cruz, el cual fracasó antes de llegar a plantearse por causas que ignoro.

Desde aquel momento en que tuve noticia del fracaso, empecé a aconsejar a la empresa de mi teatro para que escriturase a don Francisco de Salas y a otros cantantes de lo que debían figurar en aquella proyectada empresa para que reuniéndose así mayores elementos musicales, pudiesen ejecutarse las zarzuelas escritas para el T. de la Cruz y darse mayor ensanche a la naciente zarzuela. Toda la oposición que tanto por la empresa, cuanto por otros muchos a quienes comunicaba mis deseos y

trataban de disuadirme por opinar que había de ser funesta para mi su realización, no pude vencerla hasta 3 ó 4 meses de continuas instancias y después de haberse ejecutado en el T. del Príncipe la zarzuela del señor Gaztambide titulada *La Mensajera*.

Obtenido pues de la empresa lo que tanto anhelaba, ésta me dio el encargo de ver a Salas, lo que inmediatamente efectué recordando que la primera entrevista con este cantante fue en el Café del Principe y que él me dirigió la pregunta que si yo como compositor exclusivo del T. de Variedades consentiría que se ejecutasen obras de otros compositores, explicándole entonces el sólo motivo que me había guiado a exigir esa condición, cual fue la intención de que se fuese siempre progresando y por consiguiente lo que deseaba vivamente era que estuviesen a mi lado mis amigos Gaztambide, Barbieri y demás que al objeto sirvieren. Escriturados ya Salas y los otros cantantes y viniendo con sus obras Barbieri y Gaztambide, a poco tiempo me indicó la empresa si sería conveniente señalar a éstos un sueldo diario, a lo que coadjuré para que inmediata-mente se realizase, sin aprovechar para mi la justa oportunidad de que se me abonase algún tanto de derechos de autor en las representaciones de mis obras, que para tener un sueldo diario, pero asaz mezquino, dejaba de percibir, pero con el sólo objeto de no entorpecer en nada que se les señalase un sueldo, me abstuve de hacer la más ligera insinuación.

Dejando pues los trabajos de Zapa y volviendo a los artistas en el mes de Mayo, se estrenó en el T. de los Basilio la zarzuela en 2 actos. de Larrañaga y que escribí para mi beneficio, titulada *Bertoldo y la Comparsa*. Esta zarzuela tuvo éxito a pesar de varias opiniones contrarias (privadas) y aún cuando dio muy buenas entradas en aquel teatro, no volvió a ejecutarse en otra temporada, anunciándoseme, por decir así, lo que con otras posteriores y en igual caso debía sucederme.

Las 120 representaciones que de *El Duende* se hicieron en aquel año, me dispensaron de completar los 14 actos de mi contrato por innecesarios. En el siguiente año cómico de 1850 a 1851, que conservé el puesto de maestro director de la compañía pero que también obtuvieron puestos de maestros mis compañeros los compositores mencionados, escribí varias piezas de música para comedias y alguna zarzuela en comandita y además la zarzuela en 2 actos titulada: *Segunda parte de El Duende*, estrenada en el T. del Circo en Febrero de 1851, letra del señor Olona.

Habiendo tenido que suspender sus tareas teatrales la empresa, por no poder atender a los dos teatros y tres compañías que tenía, fui el sólo autor de la zarzuela a quién se adeudaron más de 3.000 reales de derechos de autor devengados, y un beneficio que me correspondía haber hecho, sin embargo de que en aquella última parte de la temporada, se había sostenido el teatro con las muchas buenas entradas, con aumento de precio en todas las localidades, que se hicieron de las llamadas dobles funciones por hacerse en una representación las dos zarzuela: *El Duende, primera y segunda parte* y que fue motivado por haberlo pedido así SSMM cuando se dignaron por primera vez asistir a este nuevo género de espectáculo nacional. En cambio fui de los que más influyeron para que no se motivasen conflictos a la empresa.

Faltando algunos meses para terminarse aquel año cómico, acaeció un suceso para mí algo representativo, cual fue el formarse un plan para dar unas 40 representaciones, en cuyo programa, se excluyeron mis obras, a pesar de figurar en el arreglo mis compañeros, y sólo al faltar unas representaciones se me vino a pedir que consintiese en hacer algunas representaciones de *El Duende*, pues era lo único en que podían esperar ventajas: yo me vengué del desaire, accediendo a ello y aquella semisorpresa obtuvo el resultado que se propuso al hacerme las peticiones.

No sé si este desaliñado e impensado escrito es comprensible, más como me pedías también mis trabajos de Zapa en aquella época, he creído que lo mejor era trasladar de los apuntes de mi vida de entonces lo que remito, para que el que haya de escribir la memoria, coja lo que se le antoje y sea conveniente para el intento que se proponga.

Tuyo afectuoso:

R. Hernando

12-Septiembre-1856."

(38) Llegamos a la época más interesante de la vida de la zarzuela. Después de tantas aisladas tentativas para establecer la zarzuela, después de tantas empresas teatrales que se habían interesado en ello, en particular la empresa Carceller, tan digna por este concepto a nuestra mayor consideración, todos comprendíamos que así como para la formación de un Estado, la forma de gobierno es la República, la mejor que otra

alguna, así también no podíamos llegar a nuestro apetecido objeto de establecer la Zarzuela sino por medio de la unión de los elementos zarzueleros en una sociedad donde se reunieran todos los que hasta el día se conocían útiles al fin apetecido.

La iniciativa de este pensamiento, fue de J. Gaztambide, quién después de haber comunicado con Salas y conmigo la idea de tomar el T. del Circo y establecernos en él por nuestra cuenta, convino, a propuesta mía, en la conveniencia de formar una sociedad compuesta de nosotros tres y además invitar para que formaran parte de ella al autor dramático: Luis Olona y a los líricos Hernando, Oudrid e Inzenga (hijo), que eran los que habían escrito zarzuela con éxito. Invitó Gaztambide a todos para una reunión en la casa (Calle de Santa Isabel) y allí nos juntamos por primera vez los 7 individuos y empezamos a discutir las bases que más convenían al objeto.

(39) Muchas y frecuentes fueron las reuniones para hacer planes y presupuestos de compañías dividiéndose las opiniones de los socios, opinando unos que debía formarse la compañía a sueldo fijo y otros que a partido, según antigua costumbre de las compañías españolas, aunque algo en desuso. Se acordó:

1º. Tomar el T. del Circo.

2º. Formar una compañía de zarzuela, cuya compañía fuera a partido, es decir que tuviera un sueldo nominal, respecto de el cual, cobrara con arreglo a los rendimientos del Teatro, después de pagar alquiler de casa y sueldos fijos de orquesta, coros, dependientes, que no convenía o no se podía sostener a partido.

3º. Comprometer a los poetas mejores para que escribieran libretos.

Quedaba después de esto el rabo por desollar y era el caso que no teníamos dinero para acometer la empresa. En vano llegamos por diversos caminos a muchos hombres adinerados; nadie quiso prestarnos ni un maravedí para establecer nuestro teatro; en tales circunstancias se prestó Salas a entregar a la Sociedad 40.000 reales, a condición de que habían de constar a nombre de su cuñado don Jerónimo Lamadrid, que se le habían de devolver prorrateados diariamente en el curso de la temporada teatral y que por este servicio se le había de pagar en cada día

(de la misma temporada) el uno por 1000, es decir 40 reales diarios independientemente del reintegro del capital, según queda indicado.

(40) Repartimos todos los trabajos preparatorios, comisionándose cada socio de aquello que estaba más al alcance de sus relaciones, sus talentos o circunstancias especiales. Para todo esto quién más trabajó fue Salas, luego Gaztambide y luego yo, que recuerdo haber tenido que emplear toda mi argucia para convencer a diversos actores y especialmente a Vicente Caltañazor con quién estuve discutiendo en medio de la Puerta del Sol una noche desde las 12 hasta las 3 de la madrugada. La dificultad de convencer a los actores y cantantes no es de extrañar, porque ellos estaban acostumbrados a que cuando se formaba una compañía a partido, se empezaba por asegurarles algo de sueldo y nosotros no asegurábamos nada.

Siempre que recuerdo esto, no puedo menos que pensar, al ver la buena posición en que está Caltañazor, el gran trabajo que nos costó hacerle rico, o cuando menos servirle de base a su buena fortuna artística y metálica.

En cuanto a la organización particular de nuestra sociedad de los siete, hicimos varios reglamentos y hubo sapos y culebras que merecerán una historia especial; baste ahora decir que nombramos Presidente Director a Luis Olona, no sin disgusto de Salas, y luego nos repartimos todos un sueldo de 20 reales diarios solamente en concepto de socios directores del teatro. (40) Independientemente de esto se repartieron los cargos del modo siguiente:

Olona.....	Presidente Director
Gaztambide .....	Maestro de Orquesta.
Barbieri .....	Maestro de coros.
Salas .....	Primer actor.
Hernando .....	Jefe de contabilidad.
Inzenga .....	Archivero.

Quedando Oudrid sólo sin destino particular en el teatro, porque ya era jefe de orquesta de un teatro de comedia. Yo llamaba a esta sociedad la *de los siete pecados capitales*; pues aunque a cada socio le convenía la



aplicación de los 7 pecados, es muy singular y exacta la repartición que hice de uno por barba por ser el que más sobresalía, del modo siguiente:

- 1º. Soberbia ..... Olona
- 2º. Avaricia ..... Salas
- 3º. Lujuria ..... Oudrid
- 4º. Ira ..... Gaztambide
- 5º. Gula ..... Hernando
- 6º. Envidia ..... Inzenga
- 7º. Pereza ..... Barbieri

Luego en épocas posteriores fue presidente Hernando y más tarde Gaztambide que lo ha sido hasta la total disolución de la sociedad, que por tantas vicisitudes ha pasado por causa de la excesiva ambición de Salas y Gaztambide y la imprudente confianza de los demás.

Ya habíamos contratado el Teatro y la compañía y estaban escribiendo Rubí y Ventura de la Vega sus libretos: *Tribulaciones* y *Jugar con fuego*. Eligió Gaztambide el primero y yo empecé a poner en música el segundo. En la compañía figuraban entre otros, actores y cantantes que se verán en los libretos (42) que yo no recuerdo, los siguientes:

Señoras:

Adelaida Latorre  
Elisa Villó  
María Bardán  
Catalina Flores  
Josefa Rizo

Señores:

Francisco Salas  
Vicente Caltañazor  
José González  
Francisco Calvet  
Francisco Fuentes  
José Aznar  
Facundo Ayta

Cipriano Martínez

Juan antonio Carceller(etc...)

En el cuerpo de baile español, estaba la bailarina Susana Aguader, que luego fue mujer de Gaztambide. Luis Olona, padre, tenía un sueldo por ser agente de la empresa y yo hice admitir en el teatro a Perico Reguera que merece un lugar distinguido, porque, desde que entró en el teatro y aún hoy día, es el fénix de los avisadores.

Vencidas al fin todas las dificultades y ya instaladas la sociedad en el T. del Circo (lirico-español), publicamos un gran cartel con la siguiente nota:

"El pensamiento de la sociedad que tiene a su cargo el T. del Circo es organizar de una manera conveniente el espectáculo lírico-español. Acogidas con gusto por el público las obras lírico-dramáticas y compuestas de tan nobles elementos como son las poesía y la música, nada más natural que dedicar a este género un coliseo donde se pueda (43) desarrollar progresiva y eficazmente en provecho del arte y obtener alguna completa y bien merecida aceptación. Para intentar este fin, se han reunido los individuos que componen la sociedad el teatro lírico-español y ajenos a toda pretensión personal y a todo objetivo especulativo, han empezado por imponer como parte del capital de la empresa que acometen, sus interés como autores y su sueldo como artistas, haciendo los primeros efectiva esta imposición por medio del producto de las obras que están obligados a representar y formando una compañía cuyos artistas todos animados por los más laudables deseos, interesan también sus haberes en las ganancias o en las pérdidas que en el año puedan ocurrir. Adquirida así la inapreciable ventaja de la unidad de esfuerzos y de intereses, la sociedad tiene el honor de anunciar al público la apertura del T. del Circo, cuya compañía, así en la sección lírica, como en la dramática, se compone de artistas escogidos y apreciados en Madrid, donde algunos de ellos gozan de una justa nombradía.

Por lo que hace al repertorio que ha de ponerse en la escena, la sociedad ha tomado sus medidas para que sea numeroso y digno del objeto, habiendo encargado gran parte de las obras que deben ejecutarse a los escritores de más reputación entre los cuales se encuentran:

Tomás Rodríguez Rubí

Ventura de la Vega  
Ceferino Suárez Bravo  
Eulogio Florentino Sanz  
y otros".

Luego se abrió abono y se ponía la lista de los precios de las localidades que eran los mismos que había establecido la empresa Carceller.

## **REGLAMENTO:**

12 de julio de 1851.

(Don Joaquín Gaztambide, Calle de Santa Isabel, nº 8, segundo del centro.)

Parecieron don Joaquín Gaztambide, don Francisco Barbieri y don Cristobal Oudrid, maestros compositores de Música, don Francisco Salas artista de canto y don Luis de Olona como apoderado especial de don Rafael Hernando y don José Inzenga también maestros de música y de su hijo don Luis Olona autor dramático, y dijeron que habiendo observado la decadencia en que por desgracia se presenta en general el porvenir de los teatros de esta capital y que sin embargo de las gestiones practicadas por distintas personas, que bajo diversos aspectos son interesados en la prosperidad del arte y la literatura, no se ha presentado hasta ahora ninguno que quisiera hacerse cargo de la empresa lírico Española; siendo por otra parte que tampoco se dedican algunos de los muchos profesores y artistas que encierra Madrid a promover los obstáculos que en semejantes circunstancias hay que vencer; y acercándose el día en que deberán dar principio los trabajos teatrales, con el fin de no hacer ilusorias las esperanzas fundadas que se han conseguido respecto de la institución de la Opera Española en cuyo fomento son tan inmediata-mente interesados los exponentes y persuadidos en fin de que para conseguir aquel laudable objeto es forzoso el que todos se presten a sacrificios personales y pecuniarios, acordaron el constituirse en sociedad y partir a la toma de arrendamiento de un teatro en esta Corte y a la formación de un compañía capaz de desempeñar la ópera cómica Española y algunas Comedias y piezas dramatizadas, efecto en las diversas reuniones que entre sí han tenido, se han discutido las bases en que se ha de apoyar el pensamiento y

se ha convenido por último, reducirlo todo a escritura pública; y poniéndolo en ejecución por el tenor de la presente, en la vía y forma que más haya lugar por derecho instruidos que aseguran estar del que a cada uno le toca y corresponde y de él usando otorgar: Que llevando a puro y debido efecto su propósito y de conformidad con lo que en sus reuniones han discutido y acordado, se comprometen a observar, guardar y cumplir los pactos y condiciones siguientes:

- 1º. El señor don Joaquín Gaztambide, don Francisco Barbieri y don Cristobal Oudrid maestros compositores de Música, don Francisco Salas artista de Canto y don Luis de Olona, en nombre de su hijo, don Luis Olona autor dramático y de don José Inzenga compositor de música, según el poder especial que éstos le confirieron durante sus ausencias de esta Corte para el extranjero, por ante mi el intrascripto el día 5 del actual, anterior al de la marcha de los mismos, se constituyen desde hoy en sociedad para establecerse en uno de los teatros de esta capital, formando al intento la compañía que ha de desempeñar los trabajos físicos dramáticos que se acuerden y procediendo desde luego a facilitar los intereses indispensables para las atenciones y gastos que pueda ocurrir desde ahora hasta su terminación.
- 2º. La sociedad constituida para los objetivos expresados y los demás de que se hará mención, la componen sus fundadores, los siete otorgantes y tendrá el título de Lírico Española.
- 3º. Los siete otorgantes, llevando a efecto la elección que hicieron de don Luis de Olona padre para secretario de la sociedad, se confirma este nombramiento a fin de que lo ejerza por todo el tiempo que dure la sociedad, a no ser que al ir a principiar los trabajos teatrales quiera don Luis renunciar a dicho destino y prefiera a su sueldo de la temporada una gratificación, en cuyo caso la sociedad se la señalará digna y capaz de remunerar los cuidados y trabajos de don Luis, ejercidos desde el origen del pensamiento hasta aquel entonces.
- 4º. Siendo el objeto principal de esta sociedad el engrandecimiento y prosperidad del arte lírico Español, el teatro en que se establezca

llevará aquel título y en él se ejecutarán, en primer término, Operas cómicas, Zarzuelas y Entremeses a cuyos espectáculos se añadirán algunas que otras obras puramente dramáticas, como parte auxiliar de las líricas.

- 5°. Los contratos que la sociedad habrá de celebrar con el dueño del Teatro y con los artistas empleados y dependientes de toda clase, serán por nueve meses y medio, a contar desde el día diez y seis de Septiembre próximo hasta el último de Junio de 1852, sin perjuicio de poderlo hacer antes o después si las circunstancias lo aconsejasen y la mayoría de la sociedad fundadora lo resolviese.
- 6°. Los otorgantes se convocarán y recurrirán inmediatamente de celebrada esta escritura y nombrarán un individuo de su elección, que ejerza las funciones de presidente por el tiempo que se necesite hasta haber concluido todas las operaciones que han de preceder a la apertura del Teatro, en cuyo día deberá cesar y ser relevado por otro que la misma sociedad elija a pluralidad de votos. El cargo de presidente no imprime carácter al individuo que lo ejerza, de superioridad sobre los demás socios y desde ese día en que se obra el Teatro durará sólo un mes y no podrá ser reelegida la persona nombrada hasta pasados dos meses, ni tampoco podrá ningún socio renunciar a la elección que en él recaiga de dicha presidencia ni de ningún otro cargo ni comisión, mediante a que las obligaciones en provecho de la sociedad son comunes y forzosas a todos sus individuos.
- 7°. El Presidente que se elija hasta abrir el teatro, convocará en junta a la sociedad siempre que lo crea conveniente y dese luego lo hará para que nombre comisiones que se encarguen de proporcionar un teatro en Madrid; de redactar los contratos que han de suscribir los artistas empleados y dependientes de todas clases; de buscar personas o persona que como prestamista quiera facilitar fondos capaces de hacer frente a las necesidades de la sociedad y por último para todas cuantas operaciones deban entablarse y que puedan ser provechosas al buen efecto de la asociación.

- 8º. Los respectivos comisionados comunicarán al Presidente el resultado de las gestiones que practiquen para que éste, convocando a la junta, acuerde por ésta lo que en su consecuencia deba realizarse, para todo lo cual se llevará por el Secretario recibo de actas en el que se inscribirán las que se celebran, y cuyos acuerdos serán inmediatamente puestos en ejecución por quién corresponda.
- 9º. El examen y admisión de las obras así dramáticas como líricas, que no sean escritas por los socios fundadores, será objeto de un reglamento especial que establecerá la sociedad; y esta se ocupará de invitar a todos los escritores dramáticos, de conocida reputación, para que se dediquen a escribir libretos bastantes para cubrir el número que suscita para el repertorio que en otra condición se señalaba.
- 10º. Los contratos con los autores dramáticos, con el dueño del teatro, con el prestamista y con los artistas empleados y dependientes, así como todo los demás que ocurra, se celebrarán por la sociedad y a nombre de la misma, quedando sus individuos obligados por iguales partes a cumplir estas y pasar por todo lo que estipulen.
- 11º. Consecuentes los socios fundadores con el principio de protección al arte y resueltos a prestar con este objeto su apoyo material, se obligan:
- 1º. El señor don Luis Olona autor Dramático por medio de su señor padre y apoderado, a escribir tres libretos entregando uno en dos actos a la sociedad en los primeros quince días de septiembre próximo, otro de dos o más actos que podrá ser de magia, para que se ponga en escena en el mes de Enero de 1852 ó en la época posterior que mejor convenga a la sociedad, y el otro en 1 acto a propósito para las funciones Reales, si afortunadamente llegan a celebrarse y si nó para las de Navidad sin perjuicio de aumentar dicho número de obras, con otras si tuviese tiempo para ello, especialmente después del mes de enero. El señor don Francisco Salas en su calidad de cantante, se obliga así mismo, a ejecutar las obras nuevas y las que hasta hoy forman su repertorio que la sociedad y los autores sometan

a su cuidado poniendo de su parte el mayor esmero y ocupando toda su inteligencia en bien y provecho del Arte y prosperidad de este pensamiento; todo sin perjuicio de las condiciones que abrazara su contrato particular como individuo de las compañía. Y los señores don Joaquín Gaztambide, don Francisco Barbieri, don Cristobal Oudrid, don Rafael Hernando y don José Inzenga, maestros compositores de música, los tres primeros presentes y los dos últimos ausentes y representados por su apoderado don Luis de Olona, se obligan también a escribir cada uno dentro de las 9 meses teatrales la música completa para tres obras líricas, una en dos actos, y dos en uno, invirtiendo 50 días en la de dos o más actos y 25 días en cada una de las de 1 acto, a contar desde el día en que se les entreguen los respectivos libretos por la sociedad; y tanto el citado autor dramático, como los cinco maestros expresados, quieren y consienten, que el que de ellos falte en el todo o en parte al cumplimiento de lo que dejan establecido, incurra en el pago de la multa que la sociedad le imponga, y en que se anticipe a su obra la de otro compañero, que, por tenerla compuesta, esté disponible para ejecutarse, aún cuando su turno estuviese señalado posterior al del que cometa la falta: a no ser que éste pruebe de una manera evidente hallarse enfermo o imposibilitado por algún incidente fortuito, en cuyo caso se relevará de dicha pena.

- 2º. Igualmente se obligan los cinco maestros compositores y el autor dramático mencionados, en su parte respecto a no escribir para ningún otro teatro de Madrid música o libretos de Operas cómicas, Zarzuelas, Entremeses, Tonadillas, u otras piezas lírico-dramáticas equivalentes a las referidas, por más que lleven un nombre distinto o nuevo, quedando sólo facultados los dichos maestros para escribir obras italianas o de otra nación extranjera y a contratarse como tales maestros o directores de orquestas en otros teatros de Madrid para dirigir en ellos las obras de otros maestros y por último para componer como máximo, alguna canción, coro o marcha que el poeta de una composición, puramente dramática, escriba a propósito para el argumento de la misma. El señor don Francisco Salas se obliga

del mismo modo a no tomar parte en ningún otro teatro o compañía ni a cantar en Español ni otro idioma durante los dichos nueve meses que el Coliseo en que se establezca esta sociedad Lírico-Española. Como el señor don Luis Olona por su calidad de autor dramático, es probable que escriba obras puramente de este género a más de los libretos, si así fuere y la compañía tuviere condiciones o propósitos para desempeñar las tales obras, se compromete a dar la preferencia a la sociedad, y a que sólo en el caso de que ésta no disponga se ejecuten por alguna circunstancia, las colocará en otro teatro, pero no podrá ponerlas en escena como director.

3º. Queriendo añadir los siete socios fundadores a los anteriores sacrificios artísticos, otro pecuniario, se obligan, el Olona autor dramático y los cinco maestros compositores a percibir los derechos de representación de sus obras a partido y en iguales términos que los actores, ya sean nuevas las obras o ya conocidas del público; y el Salas por su parte también estará a partido.

4º. Debiendo distribuirse los destinos de Maestro Director de Orquesta, Maestros de coro, Apuntador lírico y Director de escena entre los individuos mismos de la sociedad y que ésta elija. Los que obtengan estos cargos estarán a partido.

12º. Como parte de compensación a las obligaciones demarcadas en la condición que antecede, los autores fundadores de esta sociedad tienen el derecho de que sus obras se pongan en escena antes que las de los que no pertenecen a la asociación, a no ser que sus individuos votasen una excepción en algún caso especialísimo.

13º. La sociedad acoge desde luego para su repertorio todas las obras que desde la aparición del Teatro Lírico Español se han puesto en escena en esta Corte y especialmente las que pertenecen a sus individuos y de ellas se ejecutarán las que a su juicio sean convenientes. En el caso de que por algún motivo o circunstancia la sociedad tuviese que prescindir de poner en escena algunas de las indicadas obras ya conocidas y propias de sus individuos, estos quedarán en libertad para que se las ejecuten en otros teatros de



Madrid, prescindiendo para esto el beneplácito por escrito de la sociedad.

14°. Esta con el objeto de que los cinco maestros fundadores puedan dar el trabajo a que se han comprometido en el artículo primero de la condición once, se compromete a facilitar a cada uno de los antedichos, durante los nueve meses, el minimum de tres libretos que cuando menos el uno será en dos o más actos.

15°. Siendo cinco los maestros fundadores y debiendo tres de ellos optar a los destinos de Maestro Director de Orquesta, Maestro de Coros y apuntador de Música, con los partidos que aparecerán de sus contratas, para remunerar de algún modo a los dos que quedan sin ocupación fija, la sociedad se compromete a facilitarles dos libretos a cada uno pertenecientes a la clase de Entremés para que escriban su música además de las tres obras que en igualdad a los maestros que han de ser colocados, le están designadas.

16°. Para facilitar los medios que la sociedad cree indispensables ya para que su existencia sea posible y ya para que con más facilidad puedan encontrarse los intereses extraños que a préstamo se necesitan, los artistas de todos los géneros que hallan de formar parte de la compañía imitando el ejemplo de los socios fundadores, se contratarán a partido. Se exceptúan del partido los profesores de orquesta, los coristas, empleados y sirvientes que estarán a sueldo, menos el secretario de la sociedad que también estará a partido.

17°. El prestamista o prestamistas que facilitasen fondos a la sociedad, serán reembolsados en primer lugar de sus capitales y réditos, y por consiguiente antes que otro ningún partícipe con el veinte por ciento del total que resulte en cada representación de noches y tardes que en los nueve meses se ejecuten, sin más deducción que la cantidad fija o eventual que haya de darse al dueño del teatro; por consiguiente, al concluirse cada representación, se liquidará el producto de su entrada abono y del total que aparezca, se extraerá la suma que pertenezca al arrendamiento del teatro y del líquido que resulte se entregará en el acto al prestamista, o persona que legalmente lo represente, el

referido veinte por ciento que quedará de recibo. Si los prestamistas fueran varios, se dividirá el veinte por ciento entre los mismos en justa proporción a las cantidades que cada uno haya anticipado. Estos pagos tendrán efecto desde la primera función y continuarán sin interrupción hasta que se hayan reintegrado a los prestamistas sus capitales y réditos.

18°. Si los prestamistas exigieran además del veinte por ciento otra seguridad, los siete socios fundadores, deseosos de acreditar más y más su amor al arte y su disposición de no omitir sacrificios sobre los que ya se han impuesto, están prontos a obligarse, como lo harán, a responder con cualquier cabo a los prestamistas de lo que dejaren de percibir de sus créditos, por no haber alcanzado para cubrirlos el citado veinte por ciento o por otro cualquier incidente, dividiendo entre sí y por partes iguales la suma que parezca deberse, la cual satisfarán expresa y señaladamente con la tercera parte íntegra de los sueldos, haberes y derechos de representación en que contraten desde entonces adelante sus talentos como artistas y sus obras como maestros y autor, hasta dejar cada uno extinguido su adeudo.

19°. Las atribuciones del Presidente son: convocar la Junta de los socios, poner su visto bueno en todos cuantos recibos se hagan de abonar por la sociedad y llevar la firma con el Secretario en todos los documentos que la expidan.

20°. Cuando deba contraerse una obligación cualquiera, que envuelva responsabilidad pecuniaria, esta obligación irá firmada también por el Presidente y Secretario, pero expresando que la contrae por sí y por los demás socios. A este fin no se podrán contraer obligaciones sin previo acuerdo de la Junta.

21°. En el Libro de Actas que ha de llevar el Secretario, se expresarán los acuerdos de la Junta que irán firmados por los que a ella asistan.

22°. Para evitar complicaciones y pérdida de tiempo, las Juntas se tendrán únicamente el día primero de cada mes de no ocurrir asunto grave en cuyo caso se reunirá fuera de aquel plazo.

23°. Para que los acuerdos de la sociedad tengan validez, deberán haber asistido a la Junta la mitad más uno de sus individuos, y los que no asistieren quedan desde ahora obligados a estar y pasar por lo que otros acuerden.

24°. La sociedad nombrará entre los individuos de su seno un Director de escena, un Maestro director de la compañía y Orquesta, un Maestro de Coros y un Apuntador lírico. Las facultades, obligaciones y partidos de estos empleados irán inscritas en sus respectivos contratos. Para que cualquier persona extraña pueda ejercer algún destino de los expresados, habrá de preceder la renuncia del socio elegido y la mayoría de votos de los fundadores.

25°. Aprobado en libreto, se reunirán los individuos de la sociedad y a pluralidad de votos elegirán entre ellos el maestro que debe componer la música; a no ser que el autor del libreto señale desde luego al maestro que ha de escribirla, en cuyo caso la sociedad decidirá hasta que punto acepta o nó la indicación.

26°. La sociedad cuidará muy particularmente de que la distribución de libretos entre los cinco maestros se realice con la debida igualdad, a fin de evitar quejas y perjuicios.

27°. Las listas de las funciones las hará el primer actor de la compañía, el Maestro director, el Director de escena y el Secretario.

28°. La sociedad nombrará un Tesorero en cuyo poder se depositarán todos los fondos. Este cargo podrá ser pensionado y podrá someterse a alguno de los prestamistas si se lo exigiese.

(44) La empresa del Teatro de Variedades que tanto había prosperado con la zarzuela *El Duende*, pensó en ensanchar más el círculo de sus operaciones zarzuelescas. Componían esta empresa los tres Gaona, Carceller, Aznar y no sé si alguna otra persona, a todas por diversos caminos trataba de llevar a nuestro terreno apetecido, al establecimiento de un teatro de zarzuela. Mucho trabajaba Hernando en este sentido, hasta

que por fin dicha Empresa se decidió a ajustar a Salas y a otros artistas cantantes, como lo hizo por fin señalando a Salas 8.000 reales mensuales: cito esta cantidad porque a ella, en mi opinión se le deben muchas calamidades posteriores, si bien es cierto que Salas, en su infatigable trabajo y actividad, merece grandes títulos al reconocimiento de todos los que se interesan en el género de la zarzuela. El resultado es que, vencidas diversas dificultades, el sábado 16 de febrero de 1850, se dio en el Teatro de Variedades (teatro viejo) principio al género formal de la zarzuela, estrenándose la compañía con la ya representada *Mensajera*. Días antes de esto, publicó la Empresa de Variedades el siguiente cartel prospecto:

"La Empresa que desde el principios de año se propuso, auxiliada eficazmente por los actores, que la música nacional fuese uno de los espectáculos que en su teatro se representasen, ha visto la favorable acogida que el ilustrado público de esta corte ha dispensado a tan notable propósito y la aprobación con que ha alentado los trabajos que en dicho género se han hecho (45) hasta ahora. Deseosa la empresa de dar mayor ensanche a su pensamiento, procuró trasladar su compañía al Teatro de los Basillos, cuyo local proporcionaba al público y a ella recíprocas ventajas; pero inconvenientes legítimos e insuperables para la empresa, la impiden, por ahora, llevar a cabo sus deseos en esta parte. Sin embargo, no queriendo renunciar a establecer formalmente, con el competente permiso, la ópera española, por más que los nuevos gritos que ésta origine y lo reducido del local de Variedades debieran intimidar para el objeto, va a poner en práctica su idea con la fe y la perseverancia necesarias, sin perjuicio de trasladarse a otro local cuando lo hubiere y dar asó tiempo a la nueva construcción de Variedades, obra cuyos planos están ya presentados a la aprobación del Gobierno.

La Empresa pues anunciará su proyecto, confiada en que lo patriótico de la idea, como así mismo el sacrificio que con gusto hace para llevarla a cabo, obtendrán del público el apoyo, la protección y aún la indulgencia que el desarrollo de todo nuevo pensamiento necesita. Para presentarlo dignamente la Empresa ha contratado al tan distinguido cantante don Francisco Salas, a la tiple doña Adelaida Latorre y al tenor don José González, teniendo además un número suficiente de coristas de ambos sexos y una orquesta compuesta de aventajados profesores.

Unidos dichos artistas a los que componen la compañía (46) dramática que

tanta aceptación han merecido desde que comenzaron sus tareas, se pondrán alternativamente en escena comedias, zarzuelas, opera-cómica española, ofreciendo de este modo al público continua variedad y animación constante en los espectáculos. El primero con que se presentarán en la próxima semana los artistas nuevamente contratados será la zarzuela en dos actos representada con aplauso en el Teatro Español en diciembre último, titulada *La Mensajera*, original de don Lus Olona, música de don Joaquin Gaztambide.

En atención a los crecidos desembolsos que, como claramente se ve, han de originarse y del poco ingreso que tiene el reducido local de Variedades para espectáculos de la clase del que se anuncia, la Empresa va a hacer una subida en los precios de las localidades, confiando en que el público, hecho cargo de las razones que a ello le obligan, se prestará gustoso a este esfuerzo en gracia del objeto que lo ocasiona."

Este largo preámbulo produjo buen efecto y la zarzuela dio principio como estaba anunciado y gustando *La Mensajera* del modo que se representaba. Ya Gaztambide y yo éramos, como Hernando, individuos del teatro aunque sin otro sueldo que el tanto por ciento del producto bruto de nuestras obras. Yo estaba ensayando *Gloria y Peluca* y estando no sólo muy adelantada sino anunciada en los carteles para el jueves 7 de marzo de 1850, mandó la Autoridad cerrar el teatro para que se reconociera y viese si en efecto amenazaba a ruina. En tales circunstancias y con mi disgusto al sentir semejante contratiempo para mi obra, empezamos todos a poner los sueldos y recomendaciones que estaban a nuestro alcance para impedir que nos cerraran el teatro: por fin se consiguió para el golpe, y el sábado 2 del mismo mes se estrenó mi zarzuela *Gloria y Peluca* siendo estrepitosamente aplaudida, en particular las seguidillas a dúo que cantaban Salas y La Latorre, las cuales se llegaron a hacer tan populares que una mañana las oí tocar a un Savoyano arpista ambulante en medio de la Calle Mayor.

Adjuntos van el libreto impreso, y el manuscrito que sirvió para apuntar esta obra en el teatro cuando se estrenó y que tiene señaladas muchas supresiones que se han hecho en el diálogo desde que se estrenó hasta el día.

(48) El golpe de la denuncia del teatro logró pararle por poco tiempo, pues a fines de abril mandó el Gobierno que se cerrara por causa de su

estado ruinoso. En este caso la compañía en peso se trasladó al Teatro de los Basillos, Calle del Desengaño, y el propietario del viejo y raquítico teatro de Variedades, don José Arpa, empezó la construcción del nuevo que ahora existe en la Calle del Magdalena.

El jueves 23 de Mayo de 1850, se estrenó en los Basillos a beneficio de Hernando, la zarzuela en dos actos y en verso de don Gregorio Romero y Larrañaga, música del beneficiado, titulada *Bernoldo y Comparsa*. Esta zarzuela (que está tomada de la novela popular que lleva el mismo nombre), a pesar de los amigos y a pesar de lo que sobre ella dice su autor en la carta que va incluida atrás, es lo cierto que vale poco y que su éxito fue poco satisfactorio. Ejecutaron esta obra las señoras Latorre y Bardan y los señores Salas, Aznar, Navarro, Fuentes, Díez, Flores, Serrano, Mazo y coro de ambos sexos. El libreto no se imprimió y el manuscrito no he podido adquirirle ni aún del mismo autor que me ha confesado que no lo tiene.

El Miércoles 29 de Mayo de 1850 se estrenó en los Basillos a beneficio de Manuel Catalina, el entremés *A última hora*; gustó (49) mucho, con especialidad la canción que empieza "mi padre murió en la jorca" que Salas cantó con mucha gracia. Adjunto va el libreto rubricado por Pepe Olona.

(50) La fecha del estreno de *Colegialas y Soldados* está en el impreso; lo que no dice es que fue a beneficio de Lumbreras. Respecto al nombre de Teatro de la Comedia hay que advertir que según el Reglamento orgánico de Teatros, que se había publicado hacía poco, se clarificaban los de Madrid del modo siguiente:

El Teatro del Príncipe tomó el nombre de Teatro Español y era mantenido por el Gobierno y dirigido por un Comisario Regio que fue don Ventura de la Vega; primero y luego sufrió muchas vicisitudes que merecen historia aparte; aquí sólo diré que el Teatro Español se inauguró con gran solemnidad el domingo 8 de abril de 1849, leyéndose una composición poética por Julián Romea, su autor, de la cual recuerdo estos dos versos que dieron lugar a varios epigramas y decían:

"Que del talento en la espera  
pueden brillar muchos soles"

El Teatro de la Cruz recibió el título de Teatro del Drama.

El del Circo se llamó Teatro de la Opera.

El del Instituto se tituló Teatro de la Comedia

El de Variedades se llamó Teatro supernumerario de la Comedia

Por lo que respecta a la zarzuela *Colegialas y Soldados* resta decir solamente que obtuvo un gran éxito.

(51) El sábado 8-VI-1850, se estrenó en los Basillos, y a beneficio de Salas la zarzuela titulada *Las señas del Archiduque*; tuvo un éxito mediano, o más bien frío: los demás pormenores van en el adjunto impreso.

(52) La compañía de baile español de Variedades tenía por base a la graciosa bailarina Petra Cámara y por maestro y primer bailarín a Antonio Ruiz. Ella cautivaba la atención del público y él merece un lugar distinguido y preferente en su género, no sólo como bailarín y buen maestro, sino por haber conservado la tradición de los antiguos bailes españoles, y por ejecutarlos y vertirlos con propiedad. Como compositor de bailes, Ruiz tiene talento y ha inventado algunos de mucho mérito y gracia que le han colocado en el primer puesto de su clase. Con estos elementos, con las dos niñas, hijas de Ruiz que empezaban a demostrar lo notables que son hoy, en particular la Concha, y con un cuerpo de baile escogido y numeroso, no era extraño que le primara en utilizar tan buenos elementos, como se hizo escribiendo *Escenas en Chamberí*, cuya música se hizo en muy pocos días repartiendo las piezas del modo siguiente:

- 1º. Coro y seguidillas de Oudrid
- 2º. Canto del Cesante de Barbieri
- 3º. Caña de Oudrid
- 4º. Gallegada de Hernando
- 5º. Polka de Hernando
- 6º. Tercetino con coros de Barbieri
- 7º. Gran baile y coros de Gaztambide

Esta zarzuela, o cómo se llame, hizo gran efecto y se dieron de ella muchas representaciones, desde el martes 19 de noviembre de 1890 que se

estrenó en el Variedades y no en la fecha que dice el impreso adjunto que es una equivocación.

(53) Ya en esta época no desperdiciaba el tiempo. Tenía la Secretaría de la Sección de Música del Liceo y cantaba en sus funciones; era apuntador en las óperas de Teatro de Palacio; dirigía, cuando no tocaba, la orquesta del Variedades; escribía zarzuelas; componía paso-dobles y piezas de baile para los Bailes de Palacio; daba lecciones de Canto a señoritas particulares; escribía artículos para *La Ilustración* y *Las Novedades*; cantaba en casas particulares y además tenía una novia con quién me hubiera casado a no habérmela arrebatado la muerte años después.

El jueves 14 de noviembre de 1890 se estrenó en el Variedades el *Perogrullo*, cuya música tenía cosas agradables, y que tuvo un éxito regular. (54) Parece que estaba escrito que en la representación de mis obras había de haber contrariedades: es el caso que estando ensayándose *Tramoya*, cayó enferma la Latorre y fue necesario contratar a doña Luisa Cocco para que hiciera el papel, estrenándose por fin la obra a beneficio de don José Aznar en el Teatro de los Basílios el jueves 27 de junio de 1850. Esta obra gustó mucho, aunque en aquella temporada dio poco dinero. La canción *No te tapes la cara* se hizo extremadamente popular, y como Salas hacía esta zarzuela muy bien, resultó que cuanto más se representaba, después más gente acudía a verla, y más se aplaudía. Hay impresas tres piezas de música en el almacén de Martín Salazar.

No pasaré en silencio que la Bardán hacía el papel de Anacleto de una manera tan cómica y tan notable que llegó a hacer incompatible a otra "característica" con este papel.

Esta obra me dio mucho crédito y no poco dinero.

(55) Con las representaciones de *Tramoya* concluyó la temporada cómica. A la sazón se estaba concluyendo de construir el nuevo Teatro de Variedades. También el Teatro Real estaba construyéndose, y Salas, que nunca ha desperdiciado la ocasión de ganar dinero, admitió la comisión (o se la buscó) de ir al extranjero a contratar la compañía de ópera para dicho Teatro Real, lo cual hizo a satisfacción del público, cuando en Noviembre del mismo año logró escuchar a la Frezzolini, la Alboni, Gardoni, Ronconi, Tormes y otros artistas de *primo cartello* que fueron



los primeros que acudieron en el Teatro de Oriente. La Empresa de Variedades tampoco se descuidaba, buscando obras y elementos para continuar con la zarzuela: Madrid, como en casi todos los veranos, tenía los demás teatros o cerrados o con espectáculos sin importancia, exceptuando uno que tuvo lugar con el nombre de *Sarao Oriental*, en los salones que se habían construido en la calle de la Victoria y en los cuales se dieron bajo la dirección de don Juan Molberg, unos conciertos instrumentales que agradaron mucho por su excelente ejecución; entre las piezas ejecutadas en estos conciertos llamó particularmente la atención una *Fantasía sobre motivos españoles*, escrita y dedicada a la Reina de España por el joven compositor flamenco llamado Gevaert que se hallaba en España estudiando la música religiosa; esta notable *Fantasía* se imprimió en partitura por Martín y Salazar.

El Teatro de los Basillos fue abandonado por la Empresa de Variedades tomó el título de Teatro de la Academia y fue ocupado por (56) una compañía de *Cuadros vivos* de baile español.

En septiembre de 1850 se abrió el Teatro Nuevo de Variedades y las primeras representaciones que en él se dieron, fueron de comedias, bailes y de las zarzuelas ya conocidas del público, habiéndose reforzado la compañía con varios artistas, y entre ellos la tiple señora Ystúriz. Hay que advertir que en época anterior había sido director de orquesta de este teatro don José Villó., y como su manera de dirigir no satisfacía a los autores, se decidió que estos dirijieran sus obras respectivas, por lo cual picado el señor Villó, dejó la dirección. En esta época se hallaba en Madrid el pianista Antonio Kontski, y yo escribía artículos de crítica musical en el periódico español *La Ilustración*, de don Angel Fernández de los Rios, amigo mío; esto y el haber el esperado señor Kontski dedicado al Rey una pieza de piano titulada *La Plegaria de la tarde*, cuya pieza ya había publicado en Francia dedicada a otra persona, dio lugar a una polémica que sostuvimos Kontski y yo en el expresado periódico y en la cual me parece que no quedó muy bien parado dicho Kontski. Salas ya había vuelto del extranjero con sus cantantes italianos, y él cantaba en el Teatro de Variedades al mismo tiempo que tenía no sé que empleo en el Teatro Real: ¡esto se llama aprovechar el tiempo!.

(57) El Teatro Nuevo de Variedades aunque más capaz que el antiguo, era sin embargo pequeño para que sus entradas pudieran producir lo

bastante para que la empresa sufragara los gastos excesivos que ocasionaban las tres numerosas compañías de Comedia, de Zarzuela y de Baile. En tales circunstancias la empresa intentó y realizó una combinación para tener además de su teatro el del Circo (Plaza del Rey) y dar simultáneamente representaciones variadas en ambos, pero circunscribiendo la Zarzuela al del Circo, que por ser muy capaz, puestas sus localidades a bajo precio, daría sin embargo a la empresa mayores rendimientos que la sacarían de su ahogo. El plan no era malo, pero aquella empresa no había previsto las consecuencias que resultan de que una misma administración tenga dos teatros al mismo tiempo, como se verá después. El plan sin embargo se realizó abriéndose el Teatro del Circo el lunes 26 de diciembre de 1850 con el estreno del *El Tío Caniyitas*.

Esta obra traía una gran representación de Andalucía, donde se había ejecutado por primera vez y en Madrid, a pesar de hacer el protagonista Salas, no tuvo sino un resultado frío, fundado tal vez en que las andaluzadas iban de capa caída, o en que esta obra era de un interés local, y por consiguiente el público de la Corte no podía entusiasmarse como lo había hecho el de Sevilla. La música de esta obra era en su mayor parte una rapsodia de (...Falta hoja 58 a)

(...) el Teatro del Circo, para dar al mismo tiempo que en el de Variedades representaciones de Zarzuelas, Comedias y Bailes españoles alternando unas con otras, presentándolas a veces juntas y procurando en fin combinarlas lo mejor que al servicio del público convenga."

Como los precios de las localidades del Circo eran altos, como para la ópera italiana que había estado siempre en aquel teatro, se rebajaron al tenor de el estado siguiente:

<b>Por representación .....</b>	<b>P. '.(Reales V)</b>
Palco principal y entresuelo (sin entradas) .....	32
Palco principal bajo (sin entradas) .....	16
Luneta (con entradas) .....	10
Delantera de anfiteatro (con entrada) .....	6
Asientos de anfiteatro (con entrada) .....	4
Delanteras de galerías (con entrada) .....	5

Los precios en contaduría aumentaban según se acostumbra hoy.

(59) Hay que advertir que desde que en esta época se abrió con zarzuela el Teatro del Circo, se le añadió el nombre de Lírico-Español.

El amigo Salas que, como buen padre de familia, ha sido siempre una hormiguita para su casa, hemos visto que estaba ajustado en el Circo, Pues bien, sin perjuicio de esto, en el mes de enero cantó en el Teatro Real el papel de don Magnifico en *La Cenerentola*.

En enero de 1851, y no como dice el impreso, se estrenó en el Circo *Misterio de Bastidores* (2ª parte) música de Oudrid y ejecutada esta obra por los mismos autores que habían hecho la primera parte.

Esta obra gustó, más no tanto como la referida primera parte de el mismo nombre.

(60) El 12 de marzo de 1851 se repitió en el Circo a beneficio de la Bardán, el *Tramoya* ejecutado por la tiple Matilde Villó y el tenor Manuel Festa, recientemente contratado.

El 15 del mismo mes en una función a beneficio de la bailarina Petra Cámara se estrenó en el Circo un bailete nuevo con coros titulado *La Jácara*, letra de don Rafael Márquez, música mía.

Llegamos a la época en que la empresa de Variedades y el Circo atravesaba una crisis y penuria que amenazaba una total ruina; el señor Gaona había agotado sus capitales y se hacía víctima de los prestamistas, para atender al pago de sus compromisos; el señor Carceller por su parte había malgastado su dinero y el de sus socios en francachelas en las tiendas de *Los andaluces*, pensando tal vez que los tesoros del pobre Gaona no habían de tener fin: el gran peso que gravitaba sobre esta Empresa, era ya excesivo, que todos temíamos una quiebra próxima e irremediable por más que los empresarios hacían los mayores esfuerzos por continuar: Salas mismo había hecho préstamos a Carceller para que pudiera salir a puerto en medio de tales tempestades; pero todo era en

vano, e imposible continuar manteniendo las tres grandes compañías que hasta el día estaban manteniéndose en los dos teatros máximamente cuando en desaciertos la dirección derrochadora, no había pensado que su mala administración sería su mina, (61) tanto más segura cuanto más difícil es administrar bien dos teatros a la vez. En este deplorable estado, Salas que debía según contrato hacer su beneficio, y que como se ha dicho había adelantado fondos a Carceller, procuró que dicho beneficio fuera lo más productivo posible; al efecto aprovechó la primera representación de *La Picaresca* y además comprometió a la Alboni y a Ronconi para que vinieran al Circo a cantar en la misma noche de su beneficio; para este fin anunció pomposamente dicho beneficio concebido en los términos siguientes:

1º *La Picaresca* , ópera-cómica en dos actos.

2º Aria de la *Betty* por la señora Alboni

3º Acto tercero del *Fausto* por el señor Ronconi y Coros.

La función así dispuesta, se llevó Salas todos los billetes del teatro a su casa donde los vendió a unos precios excesivamente subidos y se anunció la representación para el Lunes 24 de Marzo; representación que el público esperaba con ansiedad; y nosotros seguíamos ensayando *La Picaresca*, cuando al llegar el día designado se vio Salas repentinamente atacado de una ronquera tan fuerte y pertinaz, que hacía imposible la ejecución del espectáculo (Y sigue la historia de mis contrariedades). En tal estado fue preciso suspender la función ya ensayada, más como la Alboni y Ronconi habían concluido su temporada en el Teatro Real y se marchaban de Madrid, no era posible dejar de hacer la función pronto, a no ser que Salas (62) se conviniera a renunciar a sus ventajas, quitando la función y devolviendo el dinero al público cosa muy difícil, porque como los precios eran convencionales, y además mucha parte del publico había dado más de lo que se pidió por sus billetes, era imposible cuando menos saber lo que había pagado cada uno. A todo esto la ronquera de Salas se agravaba en vez de mejorar, la impaciencia del público iba en aumento, al paso que también la Empresa del teatro, apurados sus recursos, no sabía ya que partido tomar en tan azarosas circunstancias. A esto sólo hubiera habido un remedio que era devolver el dinero y renunciar a la Alboni y a Ronconi, pero como Salas antes que soltar la presa quería dejarse los

dientes en ella, fue tanto lo que a Gaztambide y a mi nos rogó para que permitiéramos hacer nuestra obra que por fin nos resignamos al sacrificio, creyendo que podría esto contribuir al bien de la empresa en la que todos estábamos interesados.

Por fin se determinó la función para el Viernes 29 de Marzo de 1851. *La Picaresca*, cuyo libreto fue puesto en música el primer acto por Gaztambide y el 2º por mi. La representaban Cristina Villó, Bardán, Salas, Festa, Fuentes, Aznar, Cortés y otros y estaba convenido en que Gaztambide dirigiera su acto y el aria de la Albori y yo el mío y el Acto del *Fausto* que cantaba Ronconi.

Llegó la hora de la función y el teatro se llenó de público aristocrático y por consecuencia poco aficionado a la zarzuela y en esta época menos aficionado que en la que escribo estas líneas (63). Empezó la representación anunciando la ronquera de Salas que era atroz, y esto ya puso al público de mal humor; oyó el primer acto con cierto disgusto al percibir que dicha ronquera no era una leve indisposición, sino que Salas se hallaba en tal estado que ni se le entendía hablando ni cantando. Esto unido a la impaciencia del público que lo que deseaba era oír a los artistas italianos contribuyó y no poco al mal éxito de la obra. En el intermedio me anunció Salas que era preciso cortar su aria porque su mal que por momentos se agravaba le impedía cantarla; yo desesperado accedí y me puse a dirigir la orquesta en el 2º Acto, en la disposición de espíritu que se puede imaginar pero con un valor, el de la desesperación, de que yo no me creía capaz hasta entonces. Así vi pasar el 2º Acto y así sufrí los silbidos que se oyeron al llegar el reconocimiento que hay al final de la obra. A pesar de todo la música tuvo pasajes en los que no sólo agradó sino que tuvo aplausos, sobre todo en las piezas de ambos actos que no cantaba Salas. Por fin cantaron los italianos y se acabó la maldita función, no sin haber públicamente, entre los batidores, dicho Salas que él nos compraría la desgraciada obra para sufragarnos de tan gran perjuicio. Sin embargo la compra no sólo no se efectuó, sino que los pobres autores ni cobraron el tanto por ciento que nos correspondía después de haber contribuido a que Salas se metiera en el bolsillo (64) los pingües productos de su beneficio a costa de sacrificio de nuestro amor propio y de nuestros intereses materiales.

¿Y merecía la obra tan mal recibimiento?... yo creo que no, y hasta me atrevo a asegurar que hubiera gustado en otras circunstancias, tal es la

idea que yo tengo de su música, y sin contar para nada con el amor propio de autor, la cual tenía un sello muy característico español y algunas piezas buenas, como son, la Romanza de Soledad, el dúo entre Rinconete y Cortadillo, el Coro de Alguaciles y Soldados y el terceto.

Para colmo de las desdichas que pesaron sobre esta obra baste decir que murió su autor Doncel, cuando empezaban los ensayos. Esta es la causa porque su libreto adjunto se imprimió con fecha anterior a su representación.

Resta sólo decir que Gaztambide al día siguiente fue la causa de que la Empresa del teatro se declarara en quiebra; hecho que aún no le ha perdonado Salas, porque éste quería que continuasen los espectáculos de cualquier modo, a fin de reintegrarse él de un pico que le quedaba cobrar del dinero que había dado a Carceller para pagar una nómina.

¡Pueden caber juntas más calamidades teatrales!!...

A continuación va el libreto impreso y un manuscrito autógrafo de Doncel que contiene los cantos y plan sobre los cuales yo compuse mi segundo acto.

(65) La malparada y quebrada Empresa de Carceller, quiso rehabilitarse y para ello se echó en brazos de un prestamista de Madrid llamado don Pío Usera muy conocido por usurero y a quién lo cómicos por decisión llamaban don Impío Usura Este sujeto hizo no sé qué combinación con Carceller; el resultado es que presentándose ambos a la cabeza de la Empresa, volvieron a abrir el Teatro del Circo con las mismas compañías de antes, el domingo de Pascua 20 de Abril de 1851 y con representaciones de zarzuelas. A los pocos días, Lunes 28 del mismo mes se estrenó *Un Embuste y una boda*, zarzuela que se anunció con el nombre de ópera-cómica, música de Tomás Genovés y ejecutada por las señoras Rizo (Josefa y Cayetana), Ystúriz, y Bardán y los señores González, Alverá, Fuentes, Sáez, Rodríguez, Vivancos y Coro.

Esta zarzuela a pesar de que el autor músico consiguió que asistieran a su representación de estreno SSMM y AA hizo un horroroso fiasco.

(66) En el Circo (Lírico-Español) el jueves 8 de mayo de 1851 a beneficio de Carceller se estrenaron *El Campamento* y el entremés *Al Amanecer*. Ambas obras gustaron mucho; la primera que era también la primera que escribía Inzenga en Madrid tenía una música de género

afrancesado pero agradable. La segunda tenía una música ligera y graciosa, en particular la Canción del Café, que gustó mucho y se hizo popular, y tanto que en una de las representaciones sucesivas de este entremés dio lugar la Canción a un hecho que pudo tener graves consecuencias: es el caso que presidía aquella noche la representación en el Circo un boticario establecido en la Calle de la Visitación que era concejal y se llamaba don Juan Pedro Blesa; la función que aquella noche se hacía era compuesta de piezas siendo la primera *Al Amanecer* y como la Canción del Café (que cantaba Fuentes muy bien) siempre se hacía repetir por el público, este pidió la repetición acostumbrada a lo que el presidente Blesa no quiso acceder; entonces se armó un escándalo en el teatro en contra de dicho Presidente; vino tropa del cuartel de artillería a apaciguar el tumulto, pero en lugar de calmarse el público se exasperó, hasta el punto de que el presidente tuvo que huir y el público detrás de él llegó a su casa y le apedreó la Botica; la función teatral concluyó por consiguiente en el momento del escándalo que pudo tener consecuencias muy desagradables, en el estado de agitación política en que estaban entonces los madrileños; afortunadamente no hubo que lamentar más desgracias que los vidrios y cacharros rotos de la botica; antes al contrario esto contribuyó mucho para que andando los días se suprimiera la presidencia de los teatros.

Adjuntos van los libretos impresos de *El Campamento* y de *Al Amanecer*; éste con una dedicatoria a mi de mano y pluma de Pina.

(68) El miércoles 28 de mayo de 1851 a beneficio de Alverá se estrenó en el Circo *Todos son raptos*. Esta zarzuela gustó mucho.

Se disponía para representarse en la misma noche un entremés con música de Pablo Iradier, titulado *Entre dos luces*, pero era tan malo que no se atrevió la Empresa a darle al público después de ensayado.

Adjunta va impresa la zarzuela *Todos son raptos*, en la cual está equivocada la fecha que debe de ser 28.

El libretto de *Entre dos luces* no lo he podido adquirir, ni maldita la falta que hace a esta colección.

Con las obras antes mencionadas concluyó el año cómico de la Empresa Carceller-Usera.

(69) Un Compañía de cómicos que actuaba en el Variedades estrenó en los primeros días de septiembre de 1851 la adjunta zarzuela *Pepiya la Salerosa* que tuvo un éxito frío.

Y en el mismo teatro a 14 de septiembre de 1851 se estrenó otra zarzuela en un acto titulada *Todos locos y ninguno*, que ni sé de qué autores era, ni la he podido adquirir, aunque calculo que tendría mal éxito porque nadie me da razón de ella.

(70) Cuando estos escritos lleguen a manos de cualquiera que no me haya conocido o no tenga idea de la franqueza de mi carácter, estoy seguro que leyendo lo que voy a apuntar dudará de la veracidad de mis palabras o cuando menos formará una idea poco ventajosa de mi, al considerar con cuanta extensión hablo de mis obras o de las cosas que me favorecen. No es culpa ni mérito mío si la obra de que voy a hablar es tal y como Dios la hizo; lo que puedo asegurar es que he aprendido a mirar mis cosas y a apreciarlas tal y como son, y con el mismo descaro me echo piropos, como agriamente me censuro. Digo que no es culpa ni mérito mío, porque si como la Providencia me puso en el caso de acertar, me hubiera puesto en el de equivocarme, ni tenía porque enorgullecerme de lo primero, ni porque desesperarme de lo segundo. Lo único que creo me es lícito es contentarme cuando alguna cosa buena me toca y resignarme si me toca otra mala, por más que yo vea claro y hasta me ensañe con todo lo que de mí mal me parezca, según mi leal saber y entender.

Todo este exordio que maldita la falta que hace, viene a cuento sólo para armar el incendiario y perfumarme de mi propia cuenta por haber escrito la música de *Jugar con fuego* y haber tenido la suerte de que al público le entre por el oído derecho, que no siempre han de entrar las cosas por el ojo.

En la época de que trato estaba nuestra Empresa en muy mal estado de intereses; ya se habían consumido (71) no tan sólo los productos del teatro sino los 40.000 reales de Salas y no nos llegaba la camisa al cuerpo, temiendo un fracaso, cuando empezamos a ensayar *Jugar con fuego* sin haber todavía concluido de escribirse ni por el poeta ni por mí. Es de advertir que el libro y la música lo escribíamos al mismo tiempo: iba yo todos los días a casa de Vega, que vivía en la Calle del Prado frente a la del León cuarto 2º y allí consultábamos, tanto los versos cuanto la música



que yo llevaba con la mujer de Ventura, Manuela Oreiro y Lema, que era toda una artista no sólo como cantante, sino que poseía un sentimiento y un talento nada vulgares y probados ya cantando como *prima donna* en los teatros de Madrid anteriormente y a la sazón en el teatro particular de Palacio del que era cantante de Cámara.

Adjuntos van los autógrafos de Vega que me sirvieron para escribir la música: entre ellos hay versos que se diferencian de los impresos en el libreto: consiste esta diferencia en que primero me hizo unas seguidillas para final del Dúo de la carta y no pareciéndome bien este metro le hice componer los impresos; también del Acto 3º quité una pieza musical que había entre los dos Coros de locos y el final músico que era un Duito entre la Duquesa y Félix porque nos pareció preferible que concluyera la obra como está en el impreso.

Recuerdo que después de haber yo compuesto la Romanza (72) de tiple del Acto 3º me empeñé en que la cantara la Manuela Oreiro de Vega para que Ventura la oyese. Manuela se resistía, pero al fin me senté yo al piano y ella casi sin mirar la música la cantó con una expresión tal, que aseguro no es posible que yo la vuelva a oír mejor cantada, ¡pobre Manuela!

Seguían los ensayos de la obra y yo dos noches antes de estrenarse estaba a las 3 de la mañana rodeado de copiantes a quienes iba dando la partitura hoja por hoja.

Recuerdo otro incidente que no deja de ser chistoso: vivía yo en un cuartucho de la Carrera de san Jerónimo estaba pensando la música del Coro de Locos a grito pelado e imitando trompetas y tambores con la voz al mismo tiempo que bailaba como un desesperado; al oír semejante estrépito entra mi madre y dice: "¿Qué es eso, te has vuelto loco?..." Entonces muy contento la contesto "eso es, eso es" y me puse a escribir el Coro sin más dilación y sin contestar otra cosa. Mi pobre madre no sabía que pieza era la que yo componía. También recuerdo que para la primera Romanza de tenor compuse yo primero la música y luego Ventura hizo los versos " la vi por vez primera."

Por fin la noche del Lunes 6 de Octubre de 1851 se estrenó *Jugar con Fuego*.

El Primer Acto lo oyó el público con atención dando sólo algunas palmadas en la introducción y en el dúo de tiple y tenor, pero al llegar al final cuando el Coro dice: " se fue, se fue" estalló una risa y aplauso general.

El Segundo Acto se oía también con atención pero al llegar el Dúo de la Carta hubo una explosión general de aprobación hasta el punto de pedirse la repetición del dúo y concluido al acto fuimos los autores llamados a la escena.

Quedaba el Acto 3º al que todos teníamos miedo, por lo que se separa del género de los otros dos (cuyo miedo prueba cuán difícil es probar el éxito de una obra teatral!). Oyó el público el Primer Coro con agrado; aplaudió mucho la Romanza de la tiple y cuando Félix hace al Marqués entrar por el patio de los locos y éste dice: "voy corriendo a conocerla", se armó tal escándalo de risa y aplausos, cual no recuerdo haber visto en teatro. Así pues el Coro de locos y aria del Marqués que sigue se hizo repetir y produjo una verdadera ovación para todos; tanto Salas como cada uno de los coristas, principalmente Pombo que hacía el loco tambor mayor, estaban entusiasmados y llamaban la atención especialmente; en una palabra el éxito fue lo más magnífico y estrepitoso que se puede apetecer para una obra teatral; baste decir que se llenó el teatro por espacio de medio tiempo que la obra toda se hizo popular, y que el público a una voz decía: "Esto es la verdadera zarzuela".

Diez y siete noches consecutivas fuimos los autores llamados a la escena y por cierto que en todas (74) ellas después de salir al público Ventura y yo bajábamos a Contaduría a cobrar nuestro tanto por ciento que en mucho tiempo no bajo de una onza para cada uno, lo cual, sabido que entonces se cobraba sólo el 3%, se puede calcular que pasaba la entrada de 10.000 reales cada noche.

Esta obra en fin dio grandes resultados a nuestra Empresa, nos sacó de apuros y, para que se vea lo que es el mundo, después nos venían aquellos que nos habían negado un maravedí a ofrecernos todo el dinero que quisiéramos para sostener el teatro, dinero que no aceptábamos, porque esta obra producía sobradamente para cubrir todas las atenciones de la Empresa.

Finalmente *Jugar con fuego* no sólo salvó el teatro, sino que marcó la senda que había de seguirse en adelante, por lo cual todo el mundo la considera como la verdadera piedra angular de la zarzuela moderna. Mucho más podría extenderme al tratar de esto, pero sólo diré que sin amor propio, creo que hice una cosa buena y artística, si he de creer a mi pobre maestro Carnicer que vino a mi casa al día siguiente llorando de alegría a dar la enhorabuena a mi madre y a asegurarla que yo era un

discípulo que le hacía honor. Mi fortuna me valga en haber dado en el clavo conforme podía haber dado en la herradura.

(75) La popularidad de *Jugar con fuego* fue tan grande que alcanzó a todas las clases de la sociedad: en prueba de ello citaré una anécdota.

La Reina Cristina me había mandado escribir una Tanda de Rigodones con motivos de *Jugar con fuego* para uno de los bailes que iba a dar en su palacio de la Calle de las Rejas; por entonces figuraba mucho en política un personaje llamado don Alejandro Llorente cuyo personaje estaba ansiando subir a Ministro y trabajaba para conseguir sus objetivos, aunque sin resultado; los trabajos de este sujeto se habían relatado por los periódicos y burlescamente se le había aplicado el título de Marqués de Caravaca haciendo referencia a los versos del Segundo Acto:

*Llevais un año  
de suceder  
tanta constancia  
yo premiaré*

En una palabra Llorente era más conocido por el título de Marqués de Caravaca que por su nombre. Conocidos esto antecedentes falta saber que estando yo en el baile de la Reina Madre y en el momento que se tocaba el Rigodón hecho sobre el motivo de "*Oh Marqués de Caravaca, suelta, suelta, daca, daca*" todas las miradas se dirigieron a Llorente que entraba a la sazón y se oyó una risa general que prueba que todo el mundo conocía la música de *Jugar con fuego*. ¡Qué chistoso epigrama!

Autógrafos de don Ventura de la Vega que me sirvieron para componer la música de *Jugar con fuego*. (75-76)

(76) El domingo 14 de septiembre de 1851 inauguramos los trabajos de muestra sociedad en el Teatro del Circo estrenando la zarzuela *Tribulaciones* !! que gustó mucho, pero que dio medianos resultados pecuniarios.

La música era agradable pero llamó poco la atención toda ella, a excepción de una jota y alguna otra pieza que no recuerdo. Esta zarzuela tal vez no tuvo mejor resultado por ser del género de *El Duende* pero más inferior como libreto.

(77) El jueves 7 de noviembre de 1851 se estrenó en el Circo *El Confitero de Madrid* arreglado a la escena española por Luis Olona. La música del Primer Acto y de la primera mitad del Segundo era composición de Hernando y el resto composición de Inzenga (hijo).

Esta obra tuvo un éxito desgraciado particularmente desde la mitad del Acto 2º en adelante, tanto que parecía que el público había empezado a disgustarse desde que concluyó la música de Hernando entre cuyas piezas había un coro de ambos sexos y con otro de muchachos que gritaban "¡bateo!" pieza que se aplaudió e hizo repetir.

La desaprobación del público no fue sin embargo de carácter serio, por el contrario se tomó a broma, hasta el punto de que el público hablaba y cantaba más que los actores de la zarzuela. Yo recuerdo que Cipriano Martínez sacaba una casaca verde y en cuanto se presentaba excitaba la hilaridad, y cuando no estaba en escena el público gritaba "¡Que salga lagarto!" Por fin al oírse en el tercer Acto el ruido de un coche, cuyo ruido imitó muy mal el señor Gómez, pedía el público que saliera el coche, gritaban al apuntador, y la función se acabó entre las bromas más chistosas que puede imaginarse y más divertida para el público que si la zarzuela le hubiese gustado.

¿Y merecía esta obra semejante éxito?... yo creo que no pues el libro era chistoso y tanto que a pesar de todo en muchos pasajes (78) el público reía de buena fe y en cuanto a la música es necesario confesar que los dos autores de ella habían escrito algunas piezas muy buenas y que en otras circunstancias hubieran gustado mucho según yo creo.

Lo que más perjudicó a esta obra fue el *Jugar con fuego* con su gran popularidad y la ejecución de ella que fue muy desgraciada por parte de la Elisa Villó y de Ayta.

Adjunto va el manuscrito autógrafo de Olona y otro ejemplar de apuntar, en los cuales puede verse que esta obra si bien no la creo merecedora de un gran éxito, por lo menos creo que pudiera en otras circunstancias haber pasado agradablemente.

(79) El 24 de Diciembre de 1851 se hicieron en el Instituto dos Zarzuelas en un Acto de don José Sánchez Albarran que ya se habían estrenado en provincias, tituladas una *La zambra en el molino* y otra *El Chaval*. No he podido tener ninguna de las dos.

En el Circo día 24 a las 4 de la tarde se estrenó *Por seguir a una mujer*. Las piezas de música eran de los autores siguientes:

- 1ª Introducción de Barbieri.
- 2ª Romanza "Hay días aciagos" de Hernando, que no se cantó sino tres o cuatro noches, quitándose luego.
- 3ª Gallegada "Oh quién fuera" de Barbieri.
- 4ª Final de Orquesta durante la riña de Barbieri.
- 5ª "Adios Málaga" de Oudrid.
- 6ª "De mi edad primera" de Hernando y luego se quitó esta pieza.
- 7ª "A la vela" de Inzenga (hijo).
- 8ª Coro "Ala, ala..." de Oudrid.
- 9ª Marcha Oriental de orquesta sola por Inzenga.
- 10ª "Jarabe me vuelvo" de Gaztambide. Esta canción ya se había cantado en *Escenas de Chamberí*.
- 11ª Final de *El Barbero de Sevilla* de Rossini.

Esta obra hizo una gracia extraordinario y llenó por mucho tiempo el teatro haciéndose popular un sin número de dichos del libreto. *Jugar con fuego* y *Por seguir a una mujer* fueron las obras de la Temporada en cuanto a gustar al público y a producir dinero en abundancia.

(80) *Mateo y Matea* se estrenó en el Circo el Jueves 12 de Febrero de 1852 y gustó mucho, no tanto por lo que la obra era en sí, cuanto por un dúo en el cual Caltañazor cantaba imitando la voz de mujer de una manera notabilísima. Estándose representando días después esta obra, Caltañazor se encontró en el acto de cantar tan extremadamente ronco, que no podía subir al punto que llegaba el indicado dúo, pero él improvisó unas modificaciones musicales o *apuntaturas* que no las hubiera con tiempo pensado mejores un gran compositor, lo cual conociendo que Caltañazor no sabe una nota de música admira más, considerando el admirable instinto musical que posee.

(81) A beneficio de Gaztambide se estrenó en Sábado 21 de Febrero de 1852 en el Circo *El Sueño de una noche de Verano*. Ya se había anunciado para días antes este beneficio, pero se suspendió por causa de una gran nevada que cayó en Madrid y que cómo perjudicaba a los productos de dicho beneficiado Gaztambide, éste había logrado que no se hiciera la función cuando se anunció, pero le salió mal la cuenta porque el

mismo 21 hubo una gran función de fuegos artificiales en el Prado que también le perjudicó, y tal vez más que lo hubiera hecho la nevada. Así que hubo poca gente en el Teatro. La obra que tiene buena música agradó, y el final de ella que es un himno brillante gustó mucho y lo hizo repetir el público entre numerosos aplausos. El libreto traducido por don Patricio de la Escosura, vale muy poco, pero la música si bien no le produjo mucho dinero a Gaztambide, le produjo en cambio reputación por las buenas piezas de que consta la obra, particularmente la gran escena y dúo de tiple y tenor del Acto 2º.

(82) A principios de marzo de 1852 ensayábamos en el Circo la adjunta zarzuela titulada *La Virgen del Puerto*, letra de Azcona, música de Soriano Fuertes, cuya zarzuela se destinaba para el beneficio de la Pepa Rizo, pero al llegar a los ensayos generales, temiendo que fracasara estrepitosamente se decidió no representarla. El libro es tonto y la música era cualquier cosa.

(83) Don Antonio García Gutiérrez había escrito una zarzuela de magia titulada *Icaro, barbero y peluquero*, de la cual había escrito una parte de la música Pepe Inzenga y la Empresa nuestra había ya concluido algunos trastos del decorado de ella; pero tuvimos miedo de meternos en mayores gastos y máxime cuando no teníamos confianza en la obra. El resultado fue no tratar siquiera de representarla. Adjunto el manuscrito.

El sábado 20 de marzo de 1852 se estrenó en el Circo *El novio pasado por agua* y tuvo un éxito frío tanto el libreto cuanto la música a excepción de algunos chistes y de un dúo del Acto 2º: " todo va bien, muy bien". Esta obra dio poco resultado a la Empresa.

(84) Viernes 16 de abril de 1852 se estrenó en el Circo a beneficio de Caltañazor *Buenas noches Señor Don Simón*. Esta obra gustó mucho, llegando a hacerse popular, con especialidad la música, que es lo mejor que ha compuesto Oudrid hasta este día.

(85) Dieron por esta época conciertos en el Circo la Pepa Cruz Gasier y el célebre clarinetista Ernesto Cavallini; que aunque española ella, venían del extranjero y gustaron mucho. Esta Pepa Cruz cantó por primera vez en Madrid el *Vals de Renzano* que había sido compuesto para ella.

El sábado 24 de abril de 1852 se estrenó en el Circo a mi beneficio *La Hechicera*. La música del primer acto gustó mucho haciéndose repetir el Coro "Ay! Barón", pero ni el libreto ni el resto de la obra gustaron y aun vi algunos silbidos al final. De esta obra se dieron sólo 5 representaciones y murió R. I. P. Adjuntos van el libreto impreso y el manuscrito autógrafo de Rubí.

(86) El jueves 6 de mayo de 1852 se ejecutó en el Circo a beneficio de la Elisa Villó una composición de su marido don Tomás Genovés con el nombre de *Oda-Sinfonía* y que no era otra cosa que una ruidosa pieza de música de cantó e instrumental, titulada: *Un episodio del Sitio de Zaragoza o sea la Batalla de las Heras el 15 de junio de 1808*. La silba fue tan ruidosa como la pieza y tan larga como su título.

El jueves 13 de mayo de 1852 se hizo en el Circo a beneficio de la Bardán *De este mundo al otro*, cuya zarzuela hizo mucha gracia y fue aplaudida.

(87) Para el estreno de la Luisa Santamaría se compuso *El estreno de una artista* que se representó por primera vez en el Circo y a beneficio de Salas el sábado 5 de junio de 1852. Esta obra gustó mucho y es de las que con más frecuencia se representan porque Salas la hace muy bien y con descanso y además porque sirve para estrenarse un sin número de tiples, si bien ninguna ha llegado en bondad a la expresada Santamaría.

(88) En la misma noche del beneficio de Salas, 5 de junio, se estrenó también *¡Diez mil duros!*, que gustó mucho a causa de la pieza que cantaba Caltañazor y de la manera con que éste hacía su papel de vejete.

(89) El sábado 19 de junio de 1852 se estrenó en el Circo a beneficio de los bailarines Susana Aguader y Manuel González, *El Manzanares*: la ante víspera yo salí para Valencia y me parece que desde allí escuché los silbidos que en Madrid daban a mi obra; no merecía tanto pero sí el desprecio.

(90) Estando yo en Valencia se anunció en el Circo para beneficio de Fuentes y para el sábado 26 de junio de 1852 un entremés traducido por Pepe Olona titulado *Alumbra a este caballero*, pero no se ejecutó, sin duda por lo malo que era.

El domingo 4 de julio de 1852 se hizo en el Circo una cosa que se anunció del modo siguiente:

"La dirección de este teatro deseosa de recompensar el esmerado celo que los profesores de la orquesta han desplegado en el desempeño de sus deberes durante el año teatral, y queriendo también, al ofrecer la función de despedida, rendir el debido tributo de gratitud al público que tan constantemente ha favorecido los trabajos artísticos de la compañía alentando con ilustrada bondad los primeros pasos que se han dado en España encaminados a conseguir un día la creación de la Opera Nacional, ha dispuesto destinar a beneficio de los expresados profesores una función extraordinaria en la que los maestros de la compañía don Francisco Barbieri, don Cristobal Oudrid, don Rafael Hernando y don Joaquín Gaztambide compondrán cinco canciones de género jocoso. Las letras las recibirán del público al empezar la función; si excediesen de cinco, se elegirá este número entre todas y se sortearán a presencia del público entre los cinco maestros, los cuales las pondrán en música durante la primera y segunda parte y en la tercera el señor Salas las cantarán de repente."

(91) Este original pensamiento fue de Salas: se realizó conforme estaba anunciado, presentándose sólo tres canciones que cupieron en suerte Gaztambide, Inzenga y Oudrid, los cuales las compusieron encerrándose cada uno en un cuarto del vestuario, con sus respectivos pianos, papeles y tinteros. Las canciones que, como estaba anunciado ejecutó Salas con acompañamiento de piano por cada autor respectivo, valían poca cosa, pero sin embargo al público dio a cada una sus palmaditas. Así concluyó la temporada teatral.

El jueves 16 de julio de 1852 se estrenó en el Instituto una zarzuela en un acto improvisada por cuatro poetas con el título de *Don Pepito en la Verbena*. Esta zarzuela no la he podido adquirir, ni la vi representar, pero en cambio diré que se hizo para sacar partido de un don Pepito (ente real) que andaba entonces por Madrid, tontiloco y extravagante, que vivía de gorra, andando por los cafés y presumiendo que todas las bellas se enamoraban de él. Era de corta estatura muy exageradamente herguído, vestía ropa que le daban de limosna y en fin era el hazmereir de las gentes de buen humor, por todo lo cual adquirió cierta celebridad, y de donde



vino el escribirse la indicada zarzuela que lleva su nombre. (Adquirida después y va adjunta)

El jueves 12 de agosto de 1852 se estrenó en el Instituto la adjunta zarzuela *Claveyina la gitana*, a beneficio de Alverá.

(92) El viernes 1 de octubre de 1852 volvió nuestra Empresa a abrir al circo con la zarzuela *Jugar con fuego*.

En el cartel de apertura se anunciaban para en adelante las zarzuelas siguientes, de las cuales como se verá algunas no llegaron a concluirse y por consecuencia no se representaron:

Originales en tres actos

*La espada de Bernardo*

*La hija de la Zarzuela*

*Los Estudiantes*

*Don Agustín Moreto*

Traducidas y arregladas

*El Valle de Andorra* (tres actos)

*El secreto de la Reina* (tres actos)

*La Encantadora* (tres actos)

*La Cola del Diablo* (dos actos)

*La Flor del Zurguen* (un Acto)

*Por las ventanas* (un Acto)

*Perico Alegría* (un Acto)

El miércoles 13 de octubre de 1852 se estrenó en el Circo *El secreto de la Reina*. La música del primer acto era de Gaztambide y gustó mucho particularmente el dúo de "Calladito, calladito" que lo hicieron repetir. Las dos piezas primeras del Acto 2º eran de Hernando y el resto de la música de Inzenga. Las piezas de Hernando no gustaban a nadie y se trató de que otro las pusiera en música, sobre lo cual hubo disgustos con Hernando, pero aunque yo llegué a componer un borrador de la introducción, subsistieron las piezas de Hernando porque yo viendo el giro que tomaba el asunto, no quise meter mi hoz en esta mies. Entre la música de Inzenga había cosas buenas pero pasaron desapercibidas del público y la obra en conjunto tuvo un éxito mediano.

(94) El viernes 5 de noviembre de 1852 se estrenó *El Valle de Andorra* y aunque en las primeras noches tuvo un éxito frío, se empezó al cabo de algunos días a crecer tanto, que fue una obra popularísima en Madrid y en toda España, que dio mucho dinero a las empresas teatrales. Es la obra musical que más honra a Gaztambide. Recuerdo que cuando se vio el pobre éxito de las primeras representaciones, todos opinábamos que la obra era muerta y solamente Olona (padre) dijo que nos equivocábamos y que daría esta función mucho dinero. Los hechos confirmaron este dicho.

(95) Viernes 14 de enero de 1853. Estreno en el Circo de *La Espada de Bernardo*. El Acto primero hizo furor, como suele decirse, tanto que desde el Coro de locos de *Jugar con fuego* yo no había oído tal entusiasmo como el que produjeron la Serenata y el Coro de viejas y alguaciles, cuyas dos piezas merecieron los honores de la repetición; verdad es que, a parte de que las situaciones y la música son buenas, no se puede cantar mejor de lo que lo hicieron los coristas, cada uno era una individualidad cómico-cantante pero tan bien armonizada con el conjunto que fue objeto de asombro y entusiasmo. El segundo y tercer acto decaían en el interés notablemente, excepto un quinteto del acto tercero que fue aplaudido, no correspondía ni con mucho a la bondad del primer acto, no había el público sin embargo, dado señales terminantes de desaprobación cuando al llegar el rondó final que cantaba la Santamaría y cuando yo estaba tan satisfecho de que pasaba sin novedad, la Santamaría se olvida de la música y se va por los cerros de Ubeda dando gallipavos: el salto que pegué fue tal que sin saberlo me encontré en el contrafoso, lo cual no me impidió sin embargo oír las señales de desaprobación del público. A pesar de esto la obra se hizo diez o doce (96) días con regulares entradas y el público era justo al aplaudir mucho el acto primero y al dejar pasar desapercibidos los segundo y tercero. Algo contribuyó sin duda a la frialdad del público la manera con que hizo Salas esta obra, pues aunque ella era ni más ni menos que lo que dejó indicado, él sin embargo trabajaba flojamente desde los ensayos y sin el interés que este actor ha demostrado siempre que se presenta en escena; por esta misma razón yo estaba muy incomodado con él creyendo que si no ponía el acostumbrado cuidado, era por algún pique de los que continuamente ocurrían entre él y yo, en el seno de la Empresa, nacidos de la diversidad de nuestros genios y miras; creía yo que por esta causa y quizá por alguna otra desconocida, trataba de deslucir mi obra y así se lo dije confidencialmente a alguno del

teatro, cuando supe que en la misma noche del estreno de *La Espada* había muerto una querida de Salas de resultas del parto del niño Antonio que ahora vive con él. Al saber esto me apresuré a darle excusas a Salas por haber dudado de su buena fe no sabiendo que el estado de su alma era causa bastante para que tuviera razón de mirarlo todo con frialdad entregándose sólo a su tristeza. Esta noble confesión mía, que a cualquier persona decente hubiera conmovido, no hizo a Salas ningún (97) efecto y antes al contrario le hizo dirigirme recriminaciones frías y calculadas, tachándome de injusto y hasta de ingrato. Cito este hecho para que se vea la razón de que yo no haya podido nunca ser amigo de Salas sino a medias porque nuestros caracteres son tan distintos que yo siempre obro por lo que siente mi corazón y Salas por lo que le dicta su cabeza; hay además en su carácter otro distintivo que esencialmente le hace diferir del mío y es una ambición de todo género que él tiene; al paso que yo al contrario siempre tiro la casa por la ventana. Supóngase el efecto que me haría el dicho reconocimiento de Salas y lo que yo pensaría respecto a lo de ingrato, cuando no le debía beneficio alguno, (más al contrario muchas incomodidades). Pero dejemos estas historias que son para otro lugar en el cual probaré con documentos que Salas no ha hecho nunca un beneficio a ningún artista como no haya sido por sacar de él ventajas personales y aun por tener el decreto de poder abusar del supuesto beneficio. Por lo que a mi toca en el particular, veo mis defectos, pero sé que nunca he abusado de nadie para mejorar mi pobre fortuna.

Adjunto al libreto de *La Espada de Bernardo*, impreso, va el manuscrito autógrafo de García Gutiérrez.

(97-98) Borrador autógrafo de García Gutiérrez. En 1852 se escribió. Se representó en enero de 1853.

(98) Camprodón, que ya tenía reputación como autor dramático, había entregado la zarzuela adjunta a Gaztambide, quien, considerando lo útil que sería al teatro el que Arrieta, compositor reputado y maestro de la Reina, entrara en el gremio de la Zarzuela, consiguió que Camprodón accediera a entregar su libreto a Arrieta y luego Gaztambide mismo se encargó de persuadir a este a que pusiera la música. Con estos antecedentes se compuso *El Dominó Azul* que fue puesto en escena por primera vez el sábado 19 de febrero de 1853 en el Teatro del Circo y a beneficio de Salas. El éxito de esta obra fue brillante y merecido, produciendo bastante a la Empresa del Teatro.

Como prueba de la popularidad que en este tiempo tenía la Zarzuela y que de ella se sacaban versos y alusiones a la política y a todo, recuerdo que estando una noche a última hora en el café del Príncipe, los que acostumbrábamos a reunirnos allí para hablar y bromear entre ellos Echevarría (el Ingeniero), Paula Roda, Guarnerio, Balanzart y otros cotorrones, entre los cuales yo me contaba aunque no era cotorrón, y tomando yo la batuta empezamos a improvisar con la música del *Coro de* (99) *la Murmuración del Dominó Azul* los disparates siguientes alusivos al Ministerio y las dificultades que atravesaba respecto a las leyes de ferrocarriles, cuyos disparates se hicieron populares en las altas regiones del poder y contribuyeron a derribar a aquel ministerio: ¡Tal es el poder del ridículo!. Los desatinos eran estos:

*"Los ferrocarriles  
son muy difíciles:  
Periquito Egaña  
no sabe qué hacer  
¡Ay! ¡Ay, qué placer!  
Don Pablo Sovantes  
se ha puesto los guantes:  
Francisco Lerrundi  
y tuti li mundi  
sevan a joder."*

(100) El éxito del *Dominó Azul*, al paso que fue importante para el género de la zarzuela produjo o dio margen a algunos acontecimientos desagradables. Arrieta tenía una especie de estado mayor que le rodeaba y adulaba en los periódicos continuamente; el mismo escribía también en *El Diario español*, si mal no recuerdo, artículos de crítica musical. En el Café Suizo se reunía toda esta pandilla; figuraban en primer término: Arrieta, Goizueta, Albuerne, Ceferino Suárez Bravo, Ayala, Selgas y otros que uniendo en el pensamiento a Guelbenzu (hijo) y no recuerdo quien más, concibieron la idea de que ingresara Arrieta en nuestra Sociedad del Circo. A este fin calentaron de cascotes a Salas y Gaztambide los cuales, en la primera Junta que tuvimos los siete socios en el mismo Teatro del Circo, propusieron con gran calor que se admitiera socio al

susodicho Arrieta. Entonces yo me levanté y dije que no votaría semejante admisión, pues aunque Arrieta era amigo mío, no era menos cierto que había hasta entonces él mirado con desdén la zarzuela, y aún a pesar de esto creía yo que una Sociedad como la nuestra que tanto había trabajado para establecer el género, luchando con tantas contrariedades cuando éste se hallaba en la prosperidad fuera a repartir su gloria y sus intereses con quien nada había trabajado en el particular: dije en fin que opinaba porque nuestra (101) Sociedad no sufriera nunca modificación, si bien yo a Arrieta le quería como amigo y como compositor le respetaba, deseando que sus obras ocuparan un lugar preferente en el Teatro porque tal merecían. Esto como era natural, promovió una discusión acalorada en la que Luis Olona y otros opinaron como yo, resultando al fin que por mayoría se acordara la no admisión de Arrieta en nuestra Sociedad. Esta resolución no solamente incomodó a Arrieta y sus parciales, sino también a Salas y más particularmente a Gaztambide que estaba entonces muy entusiasmado por Arrieta sobre cuyo entusiasmo hablé yo a Gaztambide la tarde del Viernes Santo y le predije cuanto después le sucedió, con la misma exactitud que si yo lo hubiera visto y era que tales cosas le había de hacer Arrieta que habían de ser ambos (como lo son actualmente y desde entonces) enemigos irreconciliables.

Recuerdo todo lo expresado para que sirva de inteligencia a hechos posteriores, y para que se vea el origen que tuvo la guerra de pandilla que se hizo a nuestro teatro, guerra que tuvo acción dentro de nuestra misma Sociedad, resfriando el entusiasmo de algunos individuos, y molestando a todos, lo que indudablemente fue principio de la disolución a que hoy hemos venido a parar. ¡Qué guerra tan baja!, ¡qué proceder tan asqueroso!!...

(102) Reanudemos el hilo de nuestra cronología zarzuelesca. El viernes 8 de abril de 1853 se estrenó en el Circo a beneficio de Gaztambide *El Marqués de Caravaca*, cuya obra gustó muchísimo, por más que Arrieta escribió un artículo de periódico censurando su música; lo que fue uno de los primeros hechos de hostilidad producto de los anteriores acontecimientos. La historia de esta obra es bien original. Es de saber que Corradí en su periódico *El Clamor Público* había descubierto que el *Jugar con Fuego* no era una obra original sino traducida por Ventura de la Vega, literato que tenía y aún tiene muchos enemigos políticos y literarios. Este descubrimiento confirmado por la representación del

original *La Condesa de Egmond* en el Teatro de Variedades, mortificó como era natural a Ventura de la Vega y en silencio, sin duda, se propuso vengarse de sus émulos. Al efecto escribió *El Marqués de Caravaca*, en cuya escena IV hay una alusión muy marcada, cuando dice:

"No diga luego el Marqués  
que esta farsa es traducida!  
- Qué importa!  
----- Buen desatino!  
- Aunque con ella le echemos,  
de mengua nos cubriremos,  
si va por ese camino  
diciendo el pobre entre sí:  
"Sólo siento, y con razón,  
que con una traducción  
me hayan echado de allí!"

(103) Lo más singular que hay en la cuestión presente es que el manuscrito se lo leyó Vega a el Conde de San Luis, a Manuel Cañete y otros varios sujetos y que habiendo rogado Cañete le dijera si *El Marqués de Caravaca* era o no traducido, le contestó que era original y muy original. No se contentó Vega con lo dicho sino que a nuestra Empresa del Circo dijo que puesto que las obras suyas originales no habían de valer lo que las traducidas, y que *el Marqués* le había costado mucho trabajo que exigía se le pagara por él no conforme a la establecida tarifa sino que había de ser más, es decir el 7%. Todas estas cosas contribuyeron a que las generalidad creyéramos de buena fe que era obra original, mayormente cuando toda la obra estaba tan bien hecha y tan salpicada de chistes y alusiones locales y hasta personales a Vega como aquella de:

"Su tío Don, Don... don,  
don dilindón".

que él mismo había hecho en su juventud. Los enemigos del poeta no se lo creyeron fácilmente y empezaron a revolver el mundo a fin de descubrir tan descarada superchería. En vano fue que Cañete publicara un artículo elogiando la originalidad de la obra, pues al cabo de algún tiempo salió el

*Clamor Público* declarando la existencia de *Le Nouveau Pourceaugnac*, obra de cuyo original había sacado Ventura su *Marqués de Caravaca*, y poniendo en evidencia la petición de mayor tanto por ciento en un artículo lleno de hiel pero también lleno de razón. Al ver esto Cañete engañado, se quedó corrido de vergüenza por lo que había escrito de la originalidad y todos los que teníamos algo que ver en el asunto nos mirábamos avergonzados de lo que a Vega más que a nadie debía avergonzar. A la sazón Vega se había marchado a París y entonces yo viendo que nadie salía a la pública defensa del mal parado Vega, a quien yo estaba tan agradecido, marché a su casa y obtuve de su mujer (Manuela Ledesma) el adjunto impreso francés que sirvió a Ventura de original. Manuela también estaba avergonzada con el descubrimiento de la surperchería de su marido y yo me quedé hecho una pieza al cerciorarme de que en efecto tenían razón completa los detractores de Ventura de la Vega. En tales circunstancias escribí un largo artículo defendiendo a Vega y con una carta se lo remití a Corradí que se excusó de publicarlo, pero que yo sin embargo le di a la stampa en el periódico *La Ilustración*. En este artículo hacinaba yo sofisma sobre sofisma para defender a mi compañero y aunque no logré convencer al público, sin embargo atenué mucho el mal efecto que había hecho en todos (105) semejante asunto. También a Ventura le dio sentimiento el que se descubriera el pastel, y así cuando volvió de París al otoño siguiente hizo que se suprimieran en la representación aquellos versos de la traducción que dejó apuntados y aunque no me dio las gracias por mi defensa ni profirió palabra sobre el particular, todos sin embargo conocimos que el descubrimiento le había sentado muy mal a juzgar por el humilde gesto que tuvo unos pocos días, aunque no muchos.

Para completar esta historia incluyo adjuntos el original francés; el borrador autógrafo de Vega que empezó a entregarme en 24 de febrero de 1853, por la noche, y cuyos fragmentos me sirvieron para componer la música; la Zarzuela impresa; la correspondencia original con Corradí y no incluyo mi artículo en defensa de Vega por su demasiada extensión en *La Ilustración* de ese mismo año.

Resta sólo decir que las representaciones de esta obra a pesar de todo dieron grandes productos a la Empresa.

(105-106) "Señor Corradí:

Estimado señor mío: aunque no tengo el honor de tratar a Usted me tomo la libertad de escribirle para rogarle inserte el adjunto artículo en el Periódico que con tanta aceptación dirige.

Las razones que me obligan a molestarle se hallan consignadas en mi escrito: espero que, en la justificación de usted, se dignará estimarlas.

Ruego a usted que determine las impresiones del referido artículo con la mayor brevedad posible y aún suplico que inande hacerlo con un carácter de letra semejante al empleado en las Fraternas.

Ignoro las costumbres de su Redacción: si debo retribuir por el favor que le pido, sírvase usted librar la cantidad que sea contra esta su casa Carrera de San Jerónimo-26-3º para satisfacerla en el acto.

Mucha es mi osadía al dar semejante paso, pero aun es mayor mi agradecimiento a los favores recibidos de mi amigo don Ventura de la Vega por lo que podrá usted calcular que si usted accede a mis deseos no olvidará nunca semejante favor su afectísimo S.S.L.B.L.M.

17 de Mayo

Francisco Asenjo Barbieri

Dígnese usted acusarme el recibo de esta carta."

"Muy Señor mío de todo mi aprecio:

Tenía resuelto en volver a tocar el asunto de la zarzuela titulada *El Marqués de Caravaca* para que no se me imponga animados de particular animadversión hacia el Señor Vega, contra cuya persona nada tenemos. El artículo de usted renovará la polémica ya porque nos veremos premiados a refutar las opiniones de usted con algunas de las cuales no estamos de acuerdo, ya porque se darán por aludidos otros que saldrán a la palestra.

En esta polémica tenía que salir por fuerza maltratado el Señor Vega. He aquí la razón porque juzgo poco conveniente las publicación del artículo. Si usted se empeña en ello, sin embargo le complaceré, advirtiéndole que en *El Clamor* no se exige nada cuando se trata de cuestiones de interés público o en que se ventilan puntos de literatura. Sólo le advierto que tardará su inserción porque hay mucho original pendiente.

Aprovecho esta ocasión para ponerme a las órdenes de usted.

Suyo afectísimo y S. S. S. q. S. M. B.



F. Corradi."

(106) Réplica mía a Corradi.

Borrador.

"Señor don Fernando Corradi

Apreciable Sr mío:

Estimando como debo las observaciones de su fina y atenta carta, me es muy terrible el que llegaran un poco tarde en razón a haber mandado ya el artículo a *El Herald*o y a *La Ilustración*.

Creo sin embargo que con mi escrito y las consecuencias que pueda tener, nunca podrá el señor Vega quedar tan mal como lo está indefenso.

Por mi parte aseguré a usted que no ha sido mi ánimo aludir a nadie ni atacar personalidades en su totalidad para mí muy respetables y más particularmente las que constituyen la redacción de su excelente periódico.

La cuestión del señor Vega es para mí un deber de conciencia y ante éste no debo retroceder: si las razones que emito en mi artículo tienen alguna fuerza, el público las apreciará; si no la tienen caerán por sí solas sin necesidad de refutación ni de enojosas polémicas para las que no me siento con bastante ingenio. Por esta razón escribo a usted rogándole conserve esta carta para que sirva de única contestación a todo escrito que se publique en contra del que he redactado sin otras pretensiones que las anejas a mi amistad con don Ventura de la Vega.

Aunque el mucho original con que su periódico cuenta no le permita imprimir tan pronto el artículo, se lo remito a usted (107) sin embargo para que de él haga el uso que más la agrade en la inteligencia de que no dudo que en la generosidad de usted hará aquel que desea su más agradecido y atento deudor q. B. S. M. Francisco Asenjo Barbieri. 18 de Mayo de 1853."

Para concluir diré que ni Corradi insertó el artículo ni tampoco su periódico ni otro alguno hablaron más de la cuestión después que publicó *La Ilustración* mi defensa de Ventura.

(105-106) Autógrafo de don Ventura de la Vega.

(108) *Don Simplicio Bovadella* se estrenó en el Circo a beneficio de Caltañazor el sábado 7 de mayo de 1853. Gustó poco debido a la obra en

sí y a las mal dispuestas decoraciones y tramoyas. Solamente se aplaudió mucho la *Escena y Coro de Alguaciles* de Gaztambide que además de ser bonita pieza, la cantaron las coristas de una manera admirable. Esta Magia costó mucho y produjo muy poco a la Empresa.

(109) *La Cisterna encantada* que se estrenó en el Circo el jueves 17 de noviembre de 1853, tuvo un éxito dudoso. La mayoría del público tachó esta obra de inmoral y hasta en alguna provincia se trató de prohibir la representación. La música tenía algunas cosas buenas.

Ya esta obra había sido traducida por Vega y representada en el Teatro del Príncipe el Sábado 7 de Julio de 1843, como comedia y con el título de *El pozo de los enamorados*.

Lo que hubo con esta obra fue que las pandillas de Arrieta con Albuerne a la cabeza, se desataron en invectivas contra ella y sus autores; invectivas que se repitieron por largo espacio de tiempo en varios periódicos y que contribuyeron el rompimiento de Gaztambide con Arrieta.

(110) *Galanteos en Venecia* obra que tanto el poeta como yo empezamos a escribir en París y que marca en mi estilo el principio de una segunda manera, se estrenó en el Circo el 24 de diciembre de 1853 por la noche. El público oyó esta obra con una seriedad extraordinaria en semejantes días y aunque aplaudió las Serenata del Acto 1º, los Coros del 2º y tercer Acto y alguna otra pieza que no recuerdo, el éxito fue frío en la primera noche, lo que a mi me tenía frito, pues hubiera mejor deseado que me silbaran. La música se creció mucho en las representaciones sucesivas pero el libreto fue poco apreciado, quizás porque Olona, temiendo los barruntos de moralidad del público, lo modificó esencialmente en los ensayos, haciendo que el Conde Grimani en vez de un seductor caliente que era, se convirtiera en un carácter pálidamente caballeresco. Los resultados pecuniarios fueron muy buenos y la música fue generalmente muy apreciada. A mi me gusta esta partitura.

Como prueba de los juicios del público, recuerdo que la noche del estreno, cuando yo salía del teatro, mezclado con la gente oí a uno que decía: "el libreto es bueno pero la música vale poco". y otro sujeto dos pasos más allá iba diciendo: "¡Qué lástima de música tan mal empleada en (111) ese mamarracho de libro!". En esto aprendí más que en dos años de estudio, para conocer lo imposible que es dar gusto a todos.

(112) El 24 de diciembre (Noche Buena) por la tarde se estrenó en el Circo *El hijo de familia*, cuya obra, sabiendo que obra a representarse en otro teatro de verso, se tradujo y puso en música a mata caballo. Así salió ella, los traductores fueron Luis Olona, Abelardo Ayala y Antonio García Gutiérrez; los compositores fueron Gaztambide, Arrieta y Oudrid. La obra pasó con poca gente pocos aplausos y poco de todo.

(113) El ejemplo dado por Ventura de la Vega cuando convirtió en zarzuela *La Cisterna encantada* después que otra traducción del original mismo francés se había representado en los teatros dramáticos de Madrid, no dejó de tener imitadores: y en prueba de esto adjunta va *Un día de reinado* (que ya se había representado como comedia en el Teatro del Príncipe en 8 de julio de 1843 con el nombre de *La Reina por fuerza*), representada como zarzuela por primera vez en el Circo el sábado 11 de febrero de 1854.

Los versos de esta obra son de García Gutiérrez y la prosa de Olona: la música es de varios autores; más son tres piezas, la introducción y final del primer acto y las coplas de la página 58 del impreso: también hicieron música Joaquín Gaztambide, Inzenga y Oudrid, y hasta Javier Gaztambide compuso una pieza que era la primera que daba al público y que por cierto era bastante mala: este Javier era primo y recomendado de Joaquín y tocaba el 2º violín en la orquesta del mismo Teatro del Circo. El éxito de esta obra fue muy mediano; lo que no podía menos de suceder atendiendo a los elementos tan extraños que la compusieron.

Adjunto va el libreto impreso y unos versos autógrafos de García Gutiérrez que me sirvieron para componer una de la piezas de música.

(114) *La Cacería Real* se estrenó en el Circo a beneficio de Salas, el sábado 11 de marzo de 1854. Para la mejor ejecución de esta obra se quitó la función del día antes y se hizo su ensayo general a puertas cerradas, pero como si fuera una representación. A este ensayo convidaron Arrieta y sus parciales a medio Madrid, tanto que estaba el Teatro lleno y fue preciso encender la lucerna. En dicho ensayo hubo aplausos estrepitosos, pero la representación cuando vino el público que paga tuvo un éxito frío y hasta se dijo que la obra era mala, lo cual exasperó a los parciales de Arrieta hasta el punto de escribir artículos de periódico diciendo que el público era ignorante porque no sabía apreciar la exquisita bondad de *La Cacería Real*. Hasta Juan Guelbenzu cogió por

primera vez la prima del publicista para escribir un artículo en defensa y elogio de esta obra. Fue una verdadera inundación articulesca la que el hecho produjo en todos los periódicos y sin embargo el público pagano insistía en no gustar de la obra: semejante hecho natural hizo sin embargo que se exasperaran los ánimos pandillicos y atribuyeran semejante resultado a intrigas nuestras en la dirección del Teatro lo cual ni se nos ocurrió pensar, pero no por eso dejó de encender más y más la guerra que se nos hacía por las razones dichas anteriormente.

Lo cierto es que la obra fue juzgada bien por el público y sin excitación de interés dramático, por más que tuviera excelentes versos (115) y escenas magníficas, como las del tercer acto y la música era desigual no conteniendo sino algunas piezas como el Coro de mujeres y Final del 2º Acto que fueran de buen gusto para el público, por más que estuviera toda la obra escrita con mucho arte. Así la obra en conjunto tuvo un éxito frío y dio muy escasos productos a la empresa.

(116) El domingo 16 de Abril de 1854 se estrenó *El Trompeta del Archiduque* y no gustó. La música era mala y el libreto inocente.

(117) El mismo domingo 16 de abril de 1854 se estrenó *La aventura de un cantante* que hizo mucha gracia pudiendo el público la repetición de el Polo que cantaba la Ramírez, de la Romanza que cantaba Caltañazor y de las Caleseras que cantaba Valencia. No se puede pedir más a un entremés sin importancia artística.

(118) A beneficio de Caltañazor, el martes 25 de abril de 1854 se estrenó en el Circo *Los Jardines del Buen Retiro* que me hicieron rabiar mucho en los ensayos por lo incorrecta que estaba la partitura como escrita por un compositor que no veía siete sobre un asno. El éxito fue sonado y merecido porque la obra tanto en su libreto como en su música italiana valía muy poco o nada.

(119) *El tren de escala* estrenado en el Circo el sábado 6 de mayo de 1854. Pasó y nada más.

(120) *Moreto* se estrenó en el Circo el sábado 20 de mayo de 1854 con gran éxito debido particularmente a la música del final del 2º acto que cantaba Font de una manera poderosa. El Andante de este Final que es muy bueno, lo corto y corrigió Gaztambide; el público pidió su repetición con entusiasmo. Esta obra dio buenos resultados. La dedicatoria que lleva el adjunto impreso es autógrafa de Azcona.

El reparto de esta obra fue el siguiente:

Moreto\_\_\_\_\_Salas  
Olivares\_\_\_\_\_Calvet  
César\_\_\_\_\_Font  
Facón\_\_\_\_\_Caltañazor  
Inés\_\_\_\_\_Latorre  
Ana\_\_\_\_\_Luisa García

(121) Antes de pasar adelante conviene decir que nuestra Sociedad de los 7 individuos sufrió una trascendental modificación. Reunidos todos en Junta acordamos que cada uno impusiera en la Caja de la Sociedad 20.000 reales de vellón para responder a los gastos de la Empresa que ya no sería a partido sino a sueldo fijo de todos los actores. Esto que aunque parezca justo, no dejaba por eso de trascender a intriga para expulsar a los socios menos productores, intriga ó no que nacía de Salas y Gaztambide, dio por resultado que salieran de la Sociedad Oudrid, Inzenga y Hernando, los dos primeros porque dijeron no tener los mil duros, y el tercero porque no se le quisieron admitir 10.000 reales en clase de medio accionista. El resultado de esto fue que, en lo sucesivo la Sociedad contara sólo de Olona, Gaztambide, Salas y yo. Y aquí recuerdo un favor de Salas, que fue prestarme los mil duros que me correspondían, haciéndome firmar un pagaré de 23.000 reales y comprometiéndome a pagarle dichos 23.000 reales (no me dio más que los 20.000) a prorrata en los ocho meses de la temporada, lo cual equivale a decir que me hizo el favor de prestarme una cantidad al 221/2 % al año, pagada a prorrata en 8 meses; y fue señalado favor que yo debo agradecerle mucho; hay que advertir también que esta cantidad estaba en poder de Salas como depositario que era de la Empresa, lo cual no impidió que yo dejara de abonarle puntualísimamente los 23.000 reales consabidos.

El resultado de esta modificación (122) social fue que Oudrid más adelante se pusiera al frente de otro Teatro de Zarzuela que como era natural los socios salientes engrosarán las filas de los descontentos.

¡Triste historia es toda esta que no produjo sino los resultados que adelante se verán y que tan hondamente afectan a los intereses de todos y a la vida de la Zarzuela!.

Los señores don Joaquín Gaztambide, don Luis Olona y Gaeta (hijo), don Francisco Salas, don Rafael Hernando, don Cristobal Oudrid, don José Inzenga y don Francisco Asenjo Barbieri se constituyen en Sociedad Comanditaria, Empresarios de la Zarzuela en el Teatro del Circo de esta Corte por el año teatral desde Septiembre de 1854 a Junio de 1855 ambos inclusive bajo las bases y condiciones siguientes:

Artº 1º- Esta Empresa se compone única y exclusivamente de los dichos siete individuos y para los efectos de ella, no reconoce reclamación ni participación alguna en otra persona.

Art.º 2º- Cada uno de los siete socios se obliga a depositar en la Caja de la Empresa la cantidad de veinte mil reales de vellón efectivos que se destinarán a los gastos de formación y sostenimiento del teatro. El socio que no llenare este requisito queda excluido del presente contrato.

Artº. 3º- Si una vez invertidos los ciento cuarenta mil reales de vellón, total que arroja la condición anterior, se necesitaran otras cantidades para llevar adelante la Empresa, los siete socios contribuirán por parte iguales con las que le corresponda previa votación de la Sociedad por mayoría absoluta.

Artº 4º- Los fondos de esta Sociedad se emplearán única y exclusivamente en la Empresa de este teatro.

Artº 5º- Hasta fin de la Temporada teatral, época en que se hará el arqueo general de fondos de la Sociedad ningún socio podrá retirar ni el todo ni parte de su capital, impuesto en Caja, ya este el negocio en pérdidas ya en ganancias.

Artº 6º- Así como las imposiciones, las ganancias, en caso de haberlas, se repartirán por partes iguales entre los siete socios exclusivamente.

Artº 7º Una vez empezada la marcha de las representaciones, no podrá extraerse de los fondos de la Empresa cantidad alguna bajo concepto de adelantos, gratificaciones u otros fortuitos no presupuestados, sin

previo acuerdo de la Sociedad. Esta acordará la cantidad que debe extraerse de las ciento cuarenta mil reales para los gastos de formación.

Artº 8º- Cada uno de los siete socios deberá entregar a la Empresa el día 1º de Agosto de 1854 un zarzuela en tres actos, nueva y completamente puesta en partitura. El que no cumpla en todas partes con esa condición, base principal de la empresa, la indemnizará con la cantidad de los 20.000 reales que ha impuesto en metálico, perdiendo de hecho todos los usufructos y ganancias que dichos veinte mil reales pudieran producir en la especulación a que se dedican.

Artº 9º El socio que por no haber presentado su obra el día 1º de agosto incurra en la pena que señala el artículo anterior, queda sin embargo obligado, siempre por séptima parte, a responder en todos los casos a los compromisos que ha contraído como individuo de la Empresa y por consiguiente a seguir contribuyendo si fuere necesario con las cantidades extraordinarias que se impusieren en caso de necesidad, entendiéndose que este socio no podrá reintegrarse a fin de temporada de la cantidad o cantidades que hubiese dado en repartos extraordinarios, hasta se haya completado la devolución de la primitiva imposición de ciento cuarenta mil reales sobre los cuales el socio multado no tiene derecho alguno. Cubierta esta cantidad privilegiada, el socio multado entrará a compartir en igual proporción con los demás las cantidades que hubiere lugar a distribuir; la misma proporción se observará para las ganancias que hubiese.

Artº 10º- Así como el socio se obliga a satisfacer la indemnización de veinte mil reales a la empresa en caso de no presentar la obra de que se habla en el Artículo 8º, la Empresa, por su parte, se obliga también a representar dicha obra, dentro del año teatral y si no lo hiciese por cualquier concepto que sea, abonará al socio, por vía de indemnización, la cantidad de veinte mil reales de vellón sin excusa alguna.

Artº 11º- Como esta indemnización se refiere únicamente al socio que presente la obra, éste se obliga a entenderse y responder al autor o autores de dicha obra de cualquier reclamación que por su parte hicieran, para lo cual, al entregar la obra a la Empresa, la harán

acompañar de un documento firmado por dicho autor o autores que relevarán a la Empresa de toda responsabilidad respecto de ellos y la autorizarán para repartir su obra conforme expresa el Artículo 22°.

Art° 12°- Además de la obra que el socio debe presentar el 1° de Agosto, presentará otra también nueva en uno o más actos dentro de la temporada, cuya obra una vez aprobada podrá representarse o no según convenga a los intereses del teatro.

Art° 13°- No podrá representarse en el teatro que pertenece a esta Empresa obra alguna fuera de las siete que los socios deben entregar el 1° de Agosto, que no haya sido previamente aprobada en Junta de lectura. Esta Junta la componen los socios y su votación deberá ser por escrutinio secreto y mayoría absoluta.

Art° 14°- Esta Empresa acoge las obras nuevas que presentaren autores no socios y aún las solicitará siempre atendida la condición anterior, y las dará colocación en su repertorio y en el orden que más convenga. Pero no se podrá aceptar ninguna obra perteneciente a dichos autores extraños a la Sociedad, si antes ésta no celebra con ellos un contrato escrito señalando las condiciones con que dicha obra se admite.

Art° 15°- El tanto por ciento que esta empresa establece como maximum y sin excepción para las obras originales es el siguiente: el diez por ciento para las de tres o más actos divisible entre el autor del libro y de la música; el seis por ciento para las obras de dos actos y el cinco por ciento para las obras en uno, divisible también entre el compositor y el autor del poema. En las tres primeras representaciones de cada obra nueva, el tanto por ciento será doble. Los arreglos y traducciones de obras extranjeras, serán objeto de un contrato especial con cada autor. La Empresa no podrá, sin acuerdo especial de sus socios, poner en escena un espectáculo que devengue en su totalidad más del once por ciento, exceptuando las tres noches de estreno de las obras nuevas.

Art° 16°- Esta Empresa se reserva el derecho de poner en escena todas o parte de las obras ejecutadas en los años anteriores según le convenga,



abonando a sus autores el tanto por ciento que según el artículo anterior les corresponda.

Artº 17º - El tanto por ciento señalado para las obras en el artículo 15º, será para los autores socios, el que corresponda el total de cada entrada incluso el abono y sin descuento de ninguna especie.

Artº 18º- Siendo los mismos individuos que constituyen esta sociedad empresarios los que componen la Junta Directiva y Fundadora de la Sociedad Lírico-Española del Teatro del Circo en el presente año, declaran del usufructo gratuito de la nueva Empresa que hoy establecen y durante el tiempo marcado en esta escritura todos los papeles de música, vestuario, armas y demás enseres y efectos teatrales que son de su propiedad.

Artº 19º- El presupuesto general de compañías material gastos ordinarios, extraordinarios e imprevistos se fija en la cantidad inalterable de seis mil reales de vellón diarios, salvando única y exclusivamente el exceso de derecho de autores que pudiese resultar en toda representación cuyos productos excediesen de seis mil reales que es el tipo calculado en el presupuesto para los referidos derechos.

Artº 20º- La Empresa no reconoce ningún gasto que este fuera del presupuesto de los seis mil reales de vellón y que ella por mayoría absoluta de votos no haya autorizado. En consecuencia para abrir un nuevo crédito, sea cual fuere su importancia, habrá de preceder el consentimiento de la Sociedad Empresaria.

Artº 21º- Para hacer efectivo el plan de esta Empresa se repartirán las obras del modo siguiente: se formarán dos secciones de los primeros actores de la compañía que alternarán indefectiblemente en las cuatro primeras obras que se pongan es escena. En las demás obras de la temporada se hará el reparto según las conveniencias del teatro.

Artº 22º- Las obras que los socios están obligados a entregar según los artículos 8º y 45º serán repartidos conforme la Empresa acuerde por

mayoría absoluta y votación secreta. Esta reparto se establece así para el mejor orden y combinación de los trabajos.

Artº 23º- La Junta de los socios es la autoridad superior del Teatro.

Artº 24º- Dicha Junta ha nombrado al socio don Joaquín Gaztambide Director del teatro, señalándole el sueldo de 120 reales diarios por la responsabilidad indeclinable que contráe de dirigir el Teatro en todos sus ramos y según las instrucciones que en su lugar se le señalan. Este cargo es perpétuo e intransmisible y sólo en el caso de que auténticamente se compruebe que en su desempeño ha estado en contravención con las obligaciones y compromisos prescritos por la sociedad, los seis socios proveerán su reemplazo.

Artº 25º- Para que el Director pueda ejercer su cargo con la independencia que su responsabilidad exige, no podrá ser embarazado en el ejercicio de sus funciones por ningún otro socio, Pero en las Juntas que se celebren, todos y cada uno de ellos pueden pedirle cuantas explicaciones crean convenientes, estando dicho Director obligado a satisfacerlas.

Artº 26º- El Director acepta al ser nombrado la responsabilidad moral y legal de su cargo y se obliga a llevar a debido efecto los acuerdos de la Sociedad y a responder de toda cantidad que se invierta a demás de la votada en el presupuesto y marcada en el Artículo 19º de este contrato sin haber precedido al consentimiento de la Empresa.

Artº 27º- Fuera de la Junta ningún socio podrá tomar iniciativa alguna en la dirección y gobierno del Teatro dentro de las obligaciones que al Director competen. Pero dicho Director al tomar alguna medida de orden interior que los mismos socios deban cumplir pasará a éstos aviso para evitar quejas o conflictos involuntarios.

Artº 28º- No se crearán más plazas en el Teatro aún que por ellas no se aumente el presupuesto, que aquellas notadas por la Sociedad.

Artº 29º- La Junta de los Socios que constituyen esta Empresa se reunirá de derecho a los dos días siguientes a la conclusión de cada serie de treinta representaciones en esta Junta el Director presentará el estado general de ingresos y gastos sin perjuicio de que cada socio en particular tenga la facultad de examinar la cuentas en la contaduría siempre que lo tenga por conveniente.

Artº 30º- Siempre que cualquier cuestión de interés haga indispensable la reunión de la Junta los socios deberán concurrir al aviso que por escrito y con expresión de lo que la motiva les comunique el Director. Si por cualquier circunstancia no asistiese alguno o algunos, la Junta se trasladará al día siguiente pasándose nuevo aviso que así lo exprese. Los socios que tampoco acudiesen a esta segunda citación se obligan a estar y pasar por el acuerdo que hayan tomado los presentes, sin poder alegar en contra objeción ni reclamación alguna.

Artº 31º- El Director podrá disponer cuando le crea oportuno que la Junta se reúna también deberá celebrarse cuando los seis socios restantes lo pidan. Los que no asistan dan de hecho su consentimiento a lo que en ella se acuerde.

Artº 32º- Para constituir Junta es indispensable la reunión de cuatro socios contándose entre ellos el Director.

Artº 33º- Queda prohibido absolutamente el dar a persona alguna y sin la menor excepción la tarjeta de entrada que ha sido costumbre conceder en este teatro.

Artº 34º- La Sociedad en Junta y por mayoría absoluta de éstos, formará la lista de las personas que deben entrar gratis en el teatro. Estas personas no podrán ser otras, que las de las familias de los socios, de los actores y además los autores y artistas que la misma Junta crea oportuno.

Artº 35º- A cada socio se le entregarán seis tarjetas personales a principio del año para que hagan de ellas el uso conveniente; advirtiéndole que estas tarjetas no pasarán del total de cuarenta y dos prefijado.

Artº 36º- El Director establecerá el sistema que crea más conveniente 1º para que los billetes de las localidades de contrata sean tarjetas que duren por todo el año cómico; 2º para que las destinadas a la prensa tengan condiciones que imposibiliten su venta y últimamente para que no entre en el teatro persona alguna que no esta autorizada por la Sociedad según la forma establecida.

Artº 37º- Los billetes que, por extraordinario, se diesen gratis los concederá el Director con la indispensable condición de que sean absolutamente distintos de los de pagos, bien entendido que el vale o lista que justifique la cuenta de dichos billetes deberá expresar a qué personas han sido concedidos. Esta concesión no tendrá lugar siempre que haya probabilidades de venta.

Artº 38º- El Director impedirá bajo su sola responsabilidad el que en los despachos y contaduría se expendan bajo pretexto alguno otros billetes que los que según los libros de la empresa estén disponibles para la venta diaria.

Artº 39º- Corresponde al Director el orden interior, la distribución de los ensayos, las relaciones con las autoridades y los artistas, la administración, la contabilidad, la Dirección general en todos los ramos en fin y de todas las dependencias del teatro sin excepción alguna.

Artº 40º- El Director establecerá la manera de que no haya más entradas a la sala del teatro que la general del público, solamente los siete socios podrán hacerlo por el escenario.

Artº 41º- El Director podrá imponer multas a los actores y dependientes que falten al cumplimiento de lo contratado; pero no podrá rescindir contrato alguno sin la autorización de la sociedad.

Artº 42º- Como la Sociedad en Junta puede tener acuerdos que deban registrar con la misma fuerza que las condiciones de esta escritura el Director formará un libro de actas de la Sociedad con las formalidades

que en tales casos se acostumbran. Cada borrador del acta será firmado por los socios presentes y después por los que no asistieron.

Artº 43º- El Señor don Francisco Salas, hace libre espontánea y gratuita cesión en favor de esta Sociedad por la temporada y marcada del privilegio concedido a su nombre para el exclusivismo de un teatro de Zarzuela en esta Corte.

Artº 44º Si durante el tiempo marcado en este contrato social, alguno de los socios firmantes falleciese sin herederos ni persona alguna bajo ninguna causa y forma podrá reclamar que la Sociedad se altere debiendo esperar por consiguiente hasta la finalización de la temporada para que le sean entregados los efectos o intereses que de derecho le correspondan.

Artº 45º La condición establecida en el Artículo 8º de este contrato, para la obra nueva que cada individuo de esta Empresa debe entregar, se modifica respecto al socio don Luis de Olona en la forma siguiente: don Luis de Olona en lugar de la obra dramática y música, entregará dos obras puramente dramáticas escritas, arregladas o traducidas por él. La primera obra o libro el día 20 del mes de julio próximo. La segunda el día 20 de octubre siguiente. La multa que se establece en el mismo artículo 8º se extenderá respecto al señor Olona de este modo, si el día 20 de julio no entregase la primera obra, sería multado en diez mil reales y en otros diez mil si no entregase la otra obra el 20 de octubre. La indemnización que la Empresa establece en el artículo 10º para el autor socio cuya obra obligatoria no se ejecutase y que esta señalada en veinte mil reales se dividirá en diez mil para el señor Olona aplicados a cada una de las dichas dos obras mencionadas.

Madrid, 8 de Mayo de 1854."

(123) El sábado 9 de septiembre de 1854 volvimos a abrir el Teatro del Circo con la primera representación de *Las Cosas de Don Juan*. Esta obra gustó muy poco, debido sin duda al poco interés del argumento y la frialdad de su música.

(124) El viernes 15 de septiembre de 1854 se estrenaron en el Circo *Los Diamantes de la Corona*. Este libreto entregó Camprodón primero a Gaztambide quien se lo dio a leer a Inzenga y no habiéndolo ninguno querido poner en música, yo me comprometí a hacerlo. En los ensayos generales no me contentó el Acto 3º y se le hizo una gran modificación por Abelardo Ayala en las escenas de Rebolledo solo y de éste con la Reina, quedando como está en el impreso. Hay que advertir que en el verano anterior estaba yo componiendo el final del 2º Acto y cuando llegaba a las palabras "Un coche que parte" estalló una "asonada" en Madrid y en la misma Calle en que yo vivía (Carrera de San Jerónimo) andaban a tiros que era un contento. Esto, como era natural, me distrajo de mi tarea, teniendo que apartarme de mi cuarto porque las balas daban en el balcón; yo sin embargo como tenía prisa en acabar mi obra, trataba de continuar, y entonces volvían a sonar los tiros, de modo que el "coche que parte" no llegaba a partir porque se había atascado en pólvora y balas ¡hay cosas raras en este mundo!... Y es el caso que en la primera representación de la obra concluida, al llegar al "coche que parte", se pierde Caltañazor y yo que dirigía la orquesta, temiendo que nos hiciéramos todos un lío, toqué en la hojalata y mandé volver a empezar la pieza, como si estuviéramos en un ensayo y sin cuidarme del público para nada, rasgo de serenidad que asustó a todo el mundo, pero que no tuvo mal resultado, al contrario el acto se concluyó con felicidad.

(125) Toda la obra gustó muchísimo con especialidad *El Bolero* de las dos tiples y el dúo de la Reina que fueron repetidos. Los resultados pecuniarios de esta obra fueron y siguen siendo satisfactorios, no sólo en Madrid, sino en toda España y América; hay muchas personas que estiman esta obra mía, más que *Jugar con Fuego* pero yo creo que no tiene razón.

(126) Por esta época se habían declarado en abierta hostilidad con nuestra Empresa Arrieta, García Gutiérrez y otros de los consabidos que se reunían en el Café Suizo de cuya reunión nació el 24 de septiembre de 1854 un periódico que fue luego célebre y cuyo principal colaborador era José María Goizueta quien creo que fue el inventor; también creo que escribían en él otros varios individuos entre ellos el mismo Arrieta. La historia de este periódico es sumamente curiosa, y aunque no es de este lugar, diré sin embargo que uno de los móviles que impulsaron su creación fue el de hacer una guerra si tregua al Teatro del Circo y nuestra Empresa, y sin más, particularmente al Partido político llamado

Progresista, que (127) por entonces estaba en el poder. Llamábase *El Padre Cobos*, y basta leer sus primeros números (que aparecían como periódico literario, siendo en el fondo político), para convencerse del espíritu que contra nuestra Empresa le animaba. Por más que no sea de este lugar y teniendo en cuenta el misterioso velo que cubría y aun hoy cubre su redacción, diré fue el fundador del periódico, el dicho Goizueta a quién más tarde sus compañeros separaron de la redacción por no sé qué cuestión de dinero: los demás redactores eran: José Selgas, Eduardo González Pedroso, Esteban Garrido, Adelardo López de Ayala, Emilio Arrieta, Francisco Navarro Villoslada y Ceferino Suárez Bravo. Se reunían por la noche, y una vez por cada número en casa de Cándido Nocedal, diputado entonces y después Ministro, que dio a todos los redactores de *El Padre Cobos* destinos públicos de gran consideración. Más detalles sobre la historia secreta de tan célebre cuanto bien redactado periódico pienso escribir en cabeza de la colección completa de él que conservo, bastándome por ahora lo que dejo consignado para que se vea que camino llevaban las divisiones nacidas de el Teatro del Circo y de sus afortunados espectáculos.

El lunes 23 de octubre de 1854 se estrenó en el circo *Catalina*, con extraordinario éxito, que produjo mucha gloria a sus autores, mucho dinero al teatro y que llegó a hacerse popular.

(128) El viernes 17 de noviembre de 1854, se estrenó, haciéndose por primera y última vez, una zarzuela original en tres actos de don Antonio Arnao, música de Pepe Inzenga, titulada primero *El Alma de Cecilia* y anunciada después lisa y llanamente *Cecilia*. El resultado de esta obra fue lastimoso aunque muy cómico y parecido al de *El Confitero de Madrid*; el público reía y hablaba con los actores, tanto que recuerdo que tenía que leer Becerra una carta y al sacarla empezó el público a decir unos "que la lea" y otros "que no la lea" y a todo esto risas y chacota hasta que Becerra se encara también riendo con el público y dice "¿en qué quedamos, la leo o no la leo?" y entonces contestaron todos: "sí, sí". Luego había otra escena en que se desafiaban Becerra y Sanz y cuando iban a sacar la espadas decía el público "no hombre, no matarse porque no merece la pena". En una palabra fue un fiasco tremendo por la misma razón que el público tomó la obra a broma. Ajunto va el manuscrito: la música aunque tenía piezas bien escritas, era en conjunto bastante desgraciada.

(129)

REPARTO:

Personajes

Cecilia  
Cornelio  
Alberto  
Ulrico  
Iván

Actores

Clarice di Franco  
Caltañazor  
Sanz  
Becerra  
Calvet

El domingo 24 de Diciembre de 1854, se estrenó *La Cola del Diablo*, que hizo mucha gracia y dio buen número de representaciones en la temporada. La canción francesa del 2º Acto, la arreglé yo para orquesta por una de piano. En las representaciones de esta obra se divertía mucho el público, y se tomaba tan a broma que hacía repetir la escena en el 2º Acto en que don Martín Torreones da de culadas a sus dos interlocutores sobre las sillas. También se repetía 3 veces la canción francesa.

(131) El mismo domingo 24 de diciembre de 1854, se estrenó el *Pablito* y no tuvo más resultado que pasar sin frío ni calor.

*Las bodas de Juanita*, estrenada en 9 de febrero de 1855, gustó mucho por la suma gracia con que la ejecutaba Caltañazor; como música es lo único de efecto que compuso Allú.

(133) *Amor y misterio* aunque agradó dio pocos resultados. Se estrenó el día 1 de mayo de 1855.

Por este tiempo andábamos ya en negociaciones y proyectos para construir un Teatro cuyos proyectos se realizaron después, como se verá al tratar del Teatro de la Zarzuela, Calle Jovellanos.

(134) *La Vergonzosa en Palacio* estrenada en el Circo a 9 de mayo de 1855, fue la primera obra teatral escrita por Caballero y tuvo un éxito muy frío.

(135) *Una aventura en Marruecos* estrenada en el Circo el 21 de mayo de 1855, era un disparatón y como tal hizo fiasco.

(136) *Pedro y Catalina* estrenada el 16 de junio de 1855 no gustó nada, a excepción de una pieza de música en que se cantaba una vocalización de Bordogni. La dedicatoria autógrafa es de Andueza.



(137) *Guerra a muerte* estrenada el 22 de junio de 1855 en el Circo gustó extraordinariamente, como libreto, pero la música no satisfizo y con razón porque Arrieta estuvo poco afortunado. La dedicatoria autógrafa es de Ayala.

(138) El 7 de septiembre de 1855 volvimos a abrir el Circo con la primera representación de *La Dama del Rey*, que no gustó. Yo no recuerdo pormenores porque me hallaba a la sazón en París.

(139) El 21 de septiembre de 1855 se estrenó en el Circo *Marina*. Sobre su éxito hubo diversos juicios. El mío es que hizo poco efecto el libro pero que la música gustó mucho. Esta obra que en Madrid dio pocos resultados, ha sido y está siendo en provincias una de las que más agradan su música es muy buena y tiene trozos magníficos como el Terceto. Arrieta estuvo feliz.

(140) El *Estebanillo* estrenado en el Circo a 5 de octubre de 1855, tuvo en su primera representación un éxito estrepitoso que hacía presagiar grandes productos, pero este éxito fue de día en día resfriándose en lugar de sostenerse y la obra dio unos resultados muy pobres, atendido lo que en vista de la primera noche se esperaba. La música es bonita.

(141) *Los comuneros* era obra en que todos esperábamos mucho, y se estrenó en el Circo el día 14 de noviembre de 1855, pero no produjo los resultados que esperábamos, tal vez porque siendo una obra escrita con tendencias políticas, había ya pasado la situación en que pudiera haber sido oportuna. La música tenía algunas piezas muy buenas y que se aplaudieron mucho; sin embargo la obra tuvo un resultado frío y de pocas representaciones. Ayala sacó gran provecho de ella, punto que le compraron la propiedad de su libro en 28.000 reales, cantidad que hasta entonces no se había pagado por ningún editor y que le dio Regoyos.

(142) *El Vizconde* estrenado en el Circo el 1 de diciembre de 1855, que gustó mucho y dio buenas entradas.

Para formar una idea del resultado interior en que se hallaba nuestra Sociedad, de la que era director Gaztambide, acompañó una carta

autógrafo en verso que me escribió Camprodón, relativa al reparto de *El Vizconde*.

(143) *Mentir al tiempo* estrenada en el Circo el 23 de marzo de 1856 tuvo un éxito muy diferente y fue de corta vida. La música descubría en Caballero buenas disposiciones, pero toda la obra en conjunto valía muy poco.

(144) El mismo día 23 de marzo de 1856 se estrenó en el Circo *El Amor y al almuerzo* que gustó mucho y dio muy buenos resultados.

(145) En 4 de abril de 1856 se estrenó en el Circo *Entre dos aguas*. Esta obra fue escuchada por el público con atención y aplaudidas algunas piezas de su música pero no gustó y tuvo corta vida, debido a su argumento que fue tachado de inverosímil y algún tanto inmoral con respecto a un cierto marido que es el personaje principal. Son más las piezas siguientes:

- 1ª- El preludio e Introducción.
- 2ª- El Final del Primer Acto.
- 3ª- El Terceto del 2º Acto.
- 4ª- El Dúo de Aurora y Carvajal. 2º Acto.
- 5ª- El Aria del Vizconde. 2º Acto.
- 6ª- El gran Vals con coros, orquesta y banda.
- 7ª- El Final de la Zarzuela.

Las demás piezas son de Gaztambide.

Adjunto es el libreto impreso y el borrador autógrafo de A. Hurtado.

(146) *La Hija de la Providencia* estrenada en el Circo el 16 de mayo de 1856 tuvo un éxito frío y dio poco resultado: no me gusta esta obra.

(147) *Gato por liebre*, estrenada en el Circo el 21 de junio de 1856, hizo reír por la extravagancia de ejecutarlo Salas y Caltañazor vestidos de mujer, pero tuvo una vida fugaz.

(148) *La Flor de la Serranía* estrenada el 2 de agosto de 1856. *El perro del Hortelano*, estrenada el 15 de agosto de 1856. *A Rusia por Valladolid*, estrenada el 20 de agosto de 1856. *Angélica y Medoro*, no representada. De estas cuatro zarzuelas, sólo sé lo que en ellas va impreso: en la última veáse la nota impresa el pie de su repartimiento.

(149) *Donde las dan las toman*, estrenada el 23 de agosto de 1856, en El Escorial. Nada sé de esta obra.

(150) Al llegar aquí, viene hacer una breve reseña de todo lo que precedió a la construcción y apertura del Teatro de la Zarzuela, sito en la Calle Jovellanos.

Viendo nosotros el excesivo alquiler que nos llevaba Colmenares por su Teatro del Circo, y calculando que con algo más que se añadiera podíamos aspirar a construir un teatro que llegara a ser nuestro; nos echamos a buscar en Madrid terrenos a propósito para la construcción y capitalistas que nos adelantaran el dinero necesario para ella. Al efecto pusimos los ojos en un terreno propio de don José de Salamanca que había frente al Circo y en el cual sólo había unas cocheras de dicho Señor. Salamanca tenía un secretario factotum, llamado don Jerónimo Fernández, que era amigo nuestro y que después de varias idas y venidas, nos escribió la carta siguiente:

"Señores don Francisco Salas, don Francisco Asenjo Barbieri y don Luis Olona:

Madrid, 14 de Mayo de 1855.

Muy Señores míos:

En vista de la carta que ustedes dirigieron en 30 de abril último al señor Salamanca y de la conferencia que hemos tenido para llevar a cabo la adquisición que ustedes desean del terreno que dicho señor posee en el Calle del Barquillo con vuelta a la Plaza del Rey, debo manifestarles que el señor Salamanca les hará esta cesión bajo las bases siguientes:

El precio de cada pie de terreno será el de sesenta y cinco reales vellón.

El pago del total valor lo harán ustedes en diez años y en cantidades iguales.

La primera anualidad será anticipada y satisfecha al otorgar la Escritura.

El interés que hasta la extinción de los pagos han de abonar ustedes será el de seis por ciento anual.

Para asegurar debidamente el cumplimiento de este contrato por parte de ustedes el señor Salamanca además de la hipoteca especial y privilegiada del mismo terreno, o del edificio que sobre él se levante, desea una garantía de hasta veinte mil duros para responder de que se verificará sin intermisión la obra que ustedes proyectan.

Algunas otras condiciones de pura fórmula y que en nada alterarán la esencia de este negocio, tal como la propiedad de un palco en el nuevo teatro en la forma y situación que ustedes convendrán después, quedan para cuando se otorgue la Escritura en definitiva.

El señor Salamanca que lleva en este asunto más que su propio interés el deseo de ayudar a ustedes en su pensamiento, me encarga decirles que si bien en los proyectos de negocios no puede menos de fijarse un límite o plazo para darlos concluidos o libres de compromiso para ambas partes, no señala plazo para su contestación, pero espera que ésta no se haga aguardar más allá de lo prudente y razonable.

Cualquier alteración que ustedes piensen hacer en su primitivo pensamiento, les ruego me la avisen por si fuera bastante para modificar las bases contenidas en esta carta.

Quedo de ustedes atento y SSLBSM.

Jerónimo Fernández."

Esta carta, como era muy natural, no llenaba nuestros deseos, porque además de sus tirantes condiciones, tenía el asunto el grave inconveniente de que hecho esto teníamos que buscar quien también nos diera el dinero necesario para la construcción del teatro, lo cual era una doble operación difícilísima de realizar todo caso que Salamanca no quería meterse en más que en la venta de su terreno. Por consiguiente tuvimos que abandonar esta idea después de las mil negociaciones y entrevistas que habíamos efectuado para obtener planos del terreno y para buscar, aunque inútilmente quién quisiera facilitarnos los fondos necesarios, que nos comprometíamos a pagar, no sólo hipotecando la finca y terreno, sino hasta nuestro sueldo y bienes.

En tal situación no hubo más remedio que renunciar a los planes sobre el terreno de Salamanca y echarnos a buscar otros caminos para llegar al fin apetecido.

Dio la casualidad que Salas habitaba una casa en al Calle de Jovellanos enfrente de la cual había unos talleres de coches que eran unos inmundos casuchos pero que revelaban tener más que suficiente terreno para la construcción de un teatro y como Salas se asomara un día al balcón y observase los dichos talleres concibió la idea de hacer en ellos el teatro. Desde entonces empezaron las indagaciones y trabajos preparatorios con don Francisco de las Rivas para conseguir que entrara este acaudalado banquero en nuestro negocio, siendo quien nos diera no sólo el terreno, sino el dinero necesario para la construcción.

Después de muchas sesiones con el señor Rivas para el objeto, y habiendo quedado conformes con él las bases generales de la construcción, se empezó a tratar de los planos y arquitecto que los había de hacer: Rivas proponía a su arquitecto don José Guallart y mis compañeros estaban indecisos en el particular, cuando yo les propuse a don Jerónimo de la Gándara. Este joven a quien yo conocía por ser marido de una amiga mía, Amalia Aguado, no lo aceptaban por completo mis compañeros, y Rivas no se oponía a su admisión pero al mismo tiempo no renunciaba a que Guallart le representara. Mucho trabajo me costó por fin convencer a todos para que Gándara hiciera los planos, pero por fin lo conseguí, quedando acordado que si bien Gándara los hacía para la construcción había de cooperar también como director Guallart, por considerar a éste como hombre de mucha práctica por haber dirigido un sin número de obras en su larga carrera arquitectónica. Ya determinado esto, nos reunimos Salas, Olona, Gaztambide y yo y discutimos y escribimos las bases y detalles y repartimiento que había de tener el teatro en toda su distribución: todas estas instrucciones se las llevamos a Gándara, quien después de varios borradores y consultas con todos nosotros, hizo por fin los planos que nos agradaron mucho, particularmente en lo que respecta a la fachada que era preciosa y algo semejante aunque mejor que la que hoy existe y que fue preciso sustituir a aquella por las causas de variación en la alzada de pisos que aconsejó la práctica; la fachada existente la proyectó Guallart conservando algo de la forma de la de Gándara.

Aprobados ya los planos se trató de hacer el presupuesto de la construcción y al efecto se acordó que los hiciera Gándara como así

sucedió; pero es el caso que cuando estos presupuestos se le dieron a Guallart para que los examinara, éste hizo diversas objeciones importantes. En tal caso tuvimos una reunión de los dos arquitectos, Rivas y nosotros en el Teatro del Circo para procurar el acuerdo de Gándara y Guallart; este acuerdo, no fue completo en la reunión y se acordó por todos que los dos arquitectos solos se juntaran e hicieran un nuevo presupuesto definitivo para poder proceder a la construcción; los dos arquitectos se conformaron en hacerlo y presentárnoslo firmado por ambos a la mayor brevedad, sin embargo que nosotros advertíamos gran desacuerdo y mal disimulada rivalidad entre ellos, rivalidad que a los pocos días estalló del modo siguiente. Ya ellos se habían reunido y quedado conformes cuando enviando Guallart a Gándara los presupuestos para que los firmara según se había acordado, éste no quiso hacerlo y antes al contrario se llegó a nosotros y en aire de chismorreó nos dijo que aunque había quedado conforme con Guallart aparentemente, que en la realidad no pasaba por los presupuestos que ambos habían acordado: el resultado de esto fue que cuando vimos a Guallart nos demostrara su gran sorpresa cuando, según decía, Gándara estaba conforme con él en los presupuestos en cuestión. Semejante informalidad de parte de Gándara nos alarmó haciéndonos concebir el temor de que de la manera que se presentaba el asunto fuera tal vez capaz de crearnos algún serio embarazo, o de exigirnos por los planos una cantidad demasiado crecida: para prevenir este caso llamé yo a Gándara a mi casa y le hice que me firmara un papel en el que evaluaba sus planos en ocho mil reales; al mismo tiempo le aseguré que era cosa decidida que la dirección de la obra la hicieran los dos arquitectos, y en esto quedó al parecer conforme, todo caso que se convenció de que siendo Rivas quién daba el terreno y el dinero era natural que no desistiera de ser representado en la obra por un arquitecto de su particular confianza como era Guallart, si bien no se oponía a que Gándara nos representara a nosotros.

Por otra parte, mis compañeros que veían la poca formalidad de Gándara, se agitaban con razón y pegaban a cada paso conmigo que era quien lo había propuesto y sostenido; todo lo cual me proporcionaba disgustos de consideración, hasta que viendo el derribo de las casuchas viejas y la construcción del Teatro, Gándara ni se presentaba ni se tomaba el más mínimo interés por la obra, yo levanté mano y mis compañeros acordaron su separación definitiva para la cual Rivas le llamó y pagándole

sus 8.000 reales por los planos, quedó de único director de las obras el arquitecto Guallart. Entonces se empezaron a ver prácticamente los defectos capitales de los planos de Gándara, entre los cuales recuerdo la altura de los pisos de anfiteatro, que eran tales que a la última fila no se podía llegar sino a gatas: éste y otros varios defectos en la estrechez de las localidades, hicieron alterar los planos primitivos a Guallart, quien, como queda dicho, tuvo que proyectar la fachada existente y algunos detalles en la construcción, siendo el más importante la armadura o cubierta del teatro, pero conservando sin embargo en totalidad la distribución de los planos de Gándara. Viendo también que con la mayor alzada de los pisos quedaría el teatro demasiado alto, acordamos suprimir un piso. En una palabra, Guallart quedó de único arquitecto y Comín (a quien había propuesto Rivas y había contratado la obra por un millón y tantos mil reales, alzados) como aparejador general y contratista, los cuales, con el constante auxilio nuestro, llevaron a cabo las obras todas del edificio teatro. Luego supe que Gándara me roía los zancajos, por causa de su separación; buen pago me dio por haberle propuesto y sostenido a pesar de los disgustos que con su informalidad me proporcionó!!...¡Cosas del mundo!.

Respecto a las condiciones con (158) que Rivas entró en este negocio, es de advertir que tuvimos muchas sesiones; que Rivas nos hizo una cuenta, por la cual puso el terreno al precio que quiso y uniéndole al de la construcción no sólo capitalizó los intereses del dinero efectivo que iba a entregar, sino los del valor del terreno (muy subido, por cierto) y los intereses que arrojaban el terreno y el dinero durante la construcción: hechas estas capitalizaciones en masa común, hizo la cuenta de los intereses del total pagadero en 12 años, y todavía después de esto hizo masa común de todo, repartiéndolo en los doce plazos iguales de a 18.000 duros cada uno: cuenta que aunque tirantísima no tuvimos más remedio que aceptar, después de haber convenido en las bases generales (esta Escritura provisional, la firmamos en la Dirección del Teatro del Circo el día 11 de Febrero de 1856), relativas al dinero y de haber entregado a Rivas 12.000 duros bajo un recibo provisional, entre tanto que se entendía por el abogado don Manuel Cortina el borrador de la Escritura a cuyo trabajo contribuimos todos y en particular Luis de Olona y Gaeta.

El 19 de Febrero de 1856, se empezó la demolición de los casuchos que había en el sitio que ocupa el teatro.

El 2 de Marzo del mismo año, empezaron las excavaciones.

El Jueves, 6 del mismo mes y año, se colocó la primera piedra del nuevo Teatro de la Zarzuela por la Señorita doña Carmen de las Rivas y en presencia de su padre don Francisco de las Rivas, de sus tíos y de los señores, Gaztambide, Olona, Barbieri y Salas, quienes depositaron en una caja de plomo un acta firmada por todos los interesados en la obra y un número de libretos de las Zarzuelas en cuya composición figuran como autores todos los principales poetas y compositores que desde la representación de *El Duende* hasta la fecha habían formado una parte activa en el establecimiento del Género Lírico-Español. A esta ceremonia que se verificó con todas las formalidades, aunque sin ostentación, asistieron solamente las personas interesadas y las que por casualidad se hallaban próximas; entre las que se encontraba el autor dramático don Antonio Hurtado y algunas otras. Cubierta la piedra con la correspondiente fábrica de ladrillo por mano del mismo contratista aparejador de la obra don José Comín, recibió la señorita de Rivas, de mano de Olona, en nombre de todos nosotros un precioso ramillete de flores naturales que ella aceptó con suma amabilidad disponiendo enseguida, por orden de su padre, que se diera a todos los trabajadores de la obra una gratificación. La piedra quedó depositada a dos pies de distancia a la derecha del eje o centro de la fachada. El Acta que se encerró en dicha piedra fue redactada por don Luis de Olona y manuscrita en pergamino por mi amigo don José López de la Flor (Oficial primero del Archivo del Duque de Osuna).

"En la Villa de Madrid, hoy Jueves 6 de marzo de mil ochocientos cincuenta y seis, reinando doña Isabel II, se colocó esta primera piedra del Teatro Lírico-Español, por la señorita Da. Carmen de las Rivas, hallándose presente su padre don Francisco de las Rivas, propietario en esta corte; los principales fundadores y actuales empresarios del Teatro de la Zarzuela, señores don Francisco Salas, primer actor lírico, don Joaquín Gaztambide y don Francisco Asenjo Barbieri, maestros compositores de música y don Luis de Olona, autor dramático; el arquitecto y director de la construcción don José Guallart y el maestro de obras don José Comín.

El edificio que hoy se levanta, está destinado a las representaciones Lírico-Dramáticas que hace cinco años, desde la formal creación de la Zarzuela, tiene lugar en el Teatro del Circo, situado en la Plaza del Rey.



Merced a la honrosa cooperación del señor de las Rivas, quien como dueño de estos solares y en gracia de su entusiasmo por el género lírico-español costea la construcción del nuevo Teatro, para que sea un día propiedad de los empresarios de la Zarzuela; éstos, con la constante fe que los anima, esperan que el arte lírico-español tendrá en este recinto un templo digno del porvenir que le aguarda y un culto tan noble y duradero como debe ser su gloria.

La presente acta, que firman los señores cuyos nombres constan al frente de ella, queda desde luego depositada en esta piedra con los libros de las zarzuelas cuyo éxito ha contribuido más directamente hasta la fecha a la prosperidad y a los adelantos del género".

Estos libretos tuvo encargo de comprarlos Luis Olona y eran cinco o seis entre los cuales sólo recuerdo los de las Zarzuelas *El Duende* y *Jugar con fuego*.

En 16 de Abril de 1856 se firmó por fin ante el escribano don José de Celis Ruiz la escritura nuestra con don Francisco de las Rivas de la cual apuntaré aquí un extracto.

"En la Villa de Madrid señor Rivas de una parte y de la otra Salas, Barbieri, Gaztambide y Olona dijeron que el primero como el dueño de los solares nº 10, 11 y 12, que son parte del nº 27 antiguo, manzana 271, que deben ocupar los números 4 y 6 nuevos de la Calle Jovellanos, tiene contratado con los segundos la construcción en dichos solares de un teatro bajo las condiciones siguientes:

- 1ª- Rivas como dueño de los solares cuya extensión es de 27.702 pies cuadrados contrata con los otros 4 señores la construcción en ellos de un teatro de cuenta de éstos, cuyo valor total, concluido que sea, e incluso el de los solares, será el de 4.320.000 reales en la forma siguiente 350.000 reales el terreno y 3.970.000 reales la construcción.
- 2ª- La construcción la hará Rivas con arreglo a los planos, dibujos y bocetos trazados por el arquitecto nombrado por Salas, Barbieri, Gaztambide y Olona, y todos los comparecientes han firmado ya los presupuestos aprobados en igual forma.
- 3ª- Los señores S. B. G. y O. intervendrán en todos los ajustes de obra.
- 4ª- Rivas dará todo el dinero que se necesite hasta la conclusión del Teatro.

- 5ª- Rivas conservará a perpetuidad en el teatro para sí y sus herederos el palco entresuelo de proscenio que tiene 180 pies cuadrados de superficie y si pasando el tiempo el teatro desapareciera los 4 Señores se obligan a indemnizar a Rivas con la cantidad de 40.000 reales de vellón efectivo.
- 6ª- Hasta que se haya reintegrado Rivas , éste tendrá derecho de entrar a todas horas en el Teatro.
- 7ª- Los 4 indicados se comprometen y obligan de mancomún e in solidum a comprar a Rivas el teatro por los 4.320.000 reales en la forma que se dirá y Rivas se obliga a vendérselo sin más reserva que la del palco indicado.
- 8ª- Los 4 entregan a Rivas en este acto 240.000 reales a cuenta de los 4.320.000 de cuya entrega doy fe. Los 4.080.000 reales restantes los abonarán en 12 anualidades de 360.000 cada una que principiarán a contarse el día que se abra el teatro. Los años empezarán el 1º de septiembre y concluirán en 30 de junio del siguiente. Los pagos se harán por semanas vencido a 8.372 reales cada una.
- 9ª- Si el primer año se abriera el teatro, después el 1º de Septiembre se prorratearán los 360.000 reales hasta el 30 de junio desde el día de apertura.
- 10ª- En caso de ser la apertura después el 15 de noviembre, se prorratearán los 360.000 reales desde la fecha al 31 de agosto.
- 11ª- Por falta al puntual pago del todo o parte de cualquier anualidad podrá Rivas rescindir este contrato o vender el teatro, y si lo hiciere se procederá a una liquidación en los términos siguientes:

1º\_ Los 240.000 reales del adelanto, los perderán los cuatro señores y los hará suyos Rivas como indemnización de perjuicios.

2º\_ También perderán los 4 y hará suyos Rivas los 360.000 reales de la primera anualidad si la rescisión tuviera lugar después de pagada o la parte de ella entregada si se verifica durante la misma 1ª anualidad.

3º\_ Desde el 2º año se abonarán al señor Rivas 240.000 reales por vía de indemnización y arrendamiento del teatro, si hubiere exceso lo devolverá en el acto, sin que pueda exigírsele interés de la suma en que consista, y si resultase

déficit, lo abonarán de mancomún e in solidum los cuatro señores.

4º\_ Caso de rescindir dentro del primero o segundo año los cuatro se obligan con igual mancomunidad a completar sobre lo que haya recibido Rivas, hasta 840.000 reales que por lo menos ha de abonarse a éste.

- 12ª- Pasado el 2º año, pueden los señores rescindir avisando por escrito precisamente tres meses antes de vencer la anualidad: si así lo hiciesen se liquidaría como queda dicho; pero si no avisaran oportunamente, quedarían precisamente obligados al pago de otra anualidad en los términos estipulados.
- 13ª- Los efectos de la rescisión serán quedar Rivas dueño absoluto y único del teatro y los cuatro señores libres de las obligaciones de este contrato, salvo las que se refieren a la liquidación.
- 14ª- Si pasados el 1º y 2º año los cuatro señores hubieran satisfecho los plazos para ellos establecidos y ocurriera un incidente por el cual no pudieran los 4 abonar a Rivas en alguno o algunos de los 10 años restantes el completo de la cantidad a cada uno de estos 10 años señalada, entonces se prorrogará este contrato por un número de años igual a aquel en que no se completa los pagos respectivos; y en este caso los 4 señores abonarán a Rivas en cada uno de estos años en que no se completa la cantidad del plazo. La suma de 240.000 reales vellón libres de contribuciones, sólo en el concepto de indemnización intereses y alquiler por dicho año se prorroga sin que se entienda que los 240.000 reales entran para nada ni se aplican al pago total de lo que se adelanta a Rivas por la propiedad del teatro, y sin que esto afecte en nada tampoco a las cantidades que a cuenta de la adquisición del teatro y terreno hubiesen entregado los cuatro señores, así como a los derechos sucesivos de los mismos.
- 15ª- Si vencida una semana pasasen diez días sin haber satisfecho la cantidad a ella correspondiente, además de la acción contra los bienes de los 4 señores, tendrá Rivas derecho de intervenir y cobrar los productos diarios del Teatro para hacerse pago de lo 240.000 reales de la anualidad; entendiéndose que mientras por cualquier medio haga efectivo Rivas este pago, los 4 señores no pierden ninguno de

los derechos establecidos en esta escritura para hacerse propietarios a su tiempo del terreno y teatro.

- 16ª- Es condición de este contrato que si los 4 señores no avisan por escrito a Rivas en fin de marzo de cualquiera de los 10 últimos años, que dan por rescindido el contrato presente, contraen desde luego y por este sólo hecho la obligación de responder de la anualidad del siguiente año y por el completo de los 240.000 reales en todos los casos, incluso los de quiebra de la Empresa, supuesto que el carácter de empresarios que puedan tener los 4 señores es independiente del carácter de compradores que les da esta escritura.
- 17ª- Es también condición que si por orden de las Autoridades, revolución o incendio del edificio no pudiesen tener lugar las representaciones en el teatro, no se contarán hábiles para pagar a Rivas los días que dure cualquiera de estas circunstancias, sin que semejante interrupción afecte en nada a los derechos de ambas partes contratantes, ni al pago total que deben hacer a Rivas los 4 señores, pues las suspensiones forzosas ya citadas se considerarán únicamente como tiempo no transcurrido para los pagos que deberán continuar desde el momento en que las suspensiones cesen, prorrogándose por consiguiente el año por tantos días como hayan durado, dentro de cuya prórroga deberá quedar pagada la anualidad en los términos indicados.
- 18ª- El terreno y teatro quedan desde este momento afectos a las condiciones de esta escritura; y así mientras los 4 señores llenen las condiciones de ella, Rivas no podrá disponer del terreno ni del teatro, ni alterar la forma de éste, ni constituir en ellos hipoteca ni obligación alguna.
- 19ª- Al verificar el pago de cada semana, Rivas dará a los 4 señores un recibo provisional y al fin de la anualidad se canjearán todos estos recibos por carta de pago equivalente.
- 20ª- En el caso de fallecer alguno de los 4 señores se entenderá subrogados en su lugar sus herederos, confirmando este contrato en observancia sin que tenga Rivas derecho a alterarlo mientras sigan los pagos en él estipulados y las demás obligaciones cumpliéndose.
- 21ª- También se entenderá subsistente en iguales términos, caso de separarse alguno de los 4 señores, toda vez que los demás quieran continuar y sigan cumpliendo todas las obligaciones de esta escritura.

- 22ª- Si alguno de los 4 señores vendiera su parte, ha de ser precisamente con el consentimiento de Rivas y los demás interesados, y con la condición de que el comprador o compradores se obliguen precisa, solemne y mancomunadamente a cumplir todo lo de esta escritura y quedando el que enajenase como su fiador, obligado a responder por ellos si faltasen a su compromiso.
- 23ª- Los 4 señores abonarán a Rivas todas las contribuciones ordinarias y extraordinarias que se le impongan y exijan sobre el teatro, mediante a que las anualidades que van expresadas las ha de recibir intactas y libres de todo gravamen. Así mismo es de cuenta de los 4 señores el pago del derecho de hipotecas que se devengue en virtud de esta escritura y los que puedan devengarse a la finalización o consumación del presente contrato, mediante a que así lo tiene convenido con del señor Rivas.
- 24ª- Es así mismo condición que los 4 señores deben costear y hacer de su cuenta todas las reparaciones que sean necesarias en el teatro y sus dependencias procedentes de desperfectos que deben su origen al uso o de casos fortuitos, así como las que exija la conservación del edificio.
- 25ª- El señor Rivas declara que el terreno sobre el cual ha de edificarse el teatro, se halla absolutamente libre de todo censo, pensión y gravamen según se acreditará por los títulos de pertenencia.
- 26ª- Las decoraciones de toda clase, puertas, basidores, y cuerdas que los 4 señores construyan para servicio del teatro, quedarán de la propiedad del señor Rivas caso de rescindir este contrato; así como las harán suyas los 4 señores satisfecho que sea el importe total del precio en que deben adquirir el teatro y el terreno en que este se construya.
- 27ª- El señor Rivas tendrá derecho durante el periodo de este contrato, para establecer si lo estima conveniente un conserje encargado de cuidar tanto las decoraciones que ahora construya como las que los 4 señores puedan hacer en lo sucesivo y han de quedar por suyas si se rescinde el contrato con arreglo a lo estipulado en la condición precedente.
- 28ª- Debiendo recibir los 4 señores el teatro con todas sus puertas, ventanas, cristales, cerraduras, y demás útiles corrientes, se obligan a

dejarlo todo en el mismo estado en que lo reciban, siendo de su cuenta la reposición de cuanto pueda faltar de lo recibido.

En los términos que van expresados formalizan los señores otorgantes esta escritura, obligándose a observar y cumplir exactamente las 28 condiciones en ella insertas."

(Siguen las firmas)

Firmada la anterior escritura, cuyas tiránicas y leoninas condiciones no tuvimos más remedio que aceptar, seguían las obras de el nuevo teatro con la mayor actividad por la cual es digno de particular elogio el contratista y maestro de obras don José Comín que desplegó en la dirección grandes dotes de inteligencia para el caso. Nosotros a la par que interveníamos en todo lo concerniente a la construcción, nos ocupábamos en hacer preparativos artísticos para la reunión de la compañía y para tener las zarzuelas nuevas que fueran necesarias para el nuevo teatro. Tratándose de cual sería la función inaugural se dividieron mucho los pareceres; yo opinaba que debía estrenarse el Teatro con *La Púrpura de la Rosa* u otra zarzuela de Calderón, convenientemente refundida; otros opinaban por una función mixta de obras del repertorio moderno conocido y finalmente Luis Olona dijo que no toleraría que nadie hiciera la función inaugural como no fuera él con una obras nueva: esto que pareció muy lógico no pudo tener efecto porque Olona, a pesar de sus buenos deseos, se fue a pasear a París, y no escribió una obra en seis actos con el tiempo necesario para que se pusiera en música: en tales circunstancias fue preciso organizar la función inaugural que se dirá después compuesta de diversos elementos. La formación de la compañía ofrecía varias dificultades; una muy principal nos la suscitó la tiple doña Amalia Ramírez: esta señorita a quien nosotros habíamos sacado del Conservatorio y colocado en un lugar preferente en nuestro teatro, había logrado ganarse las simpatías del público, más bien que con su canto, con sus monaditas y la gracia de sus pocos años: esto la infatuó hasta el punto de creerse una notabilidad y como al mismo tiempo se hallaba rodeada de aduladores que la pretendían como amante, desarrolló un orgullo tan grande como estúpido, orgullo a que daban lugar particularmente su madre y un cierto novio que la niña tenía y que aparentaba ser rico con los regalos que la hacía; esto unido al odio que dicha Ramírez y la Adelaida Latorre se profesaban, fue causa de que a pesar de estar

comprometida (con la escritura) la Ramírez con nosotros por un año más, ésta nos comunicara que como iba a casarse no continuaba en el teatro. Nosotros entonces quisimos hacer valer el contrato firmado y ella trató de anunciarlo diciendo que estaba enferma para lo cual presentaba simuladas certificaciones del médico. Puestos en este caso y después de mil inútiles idas y venidas nos convencimos finalmente de que no podíamos contar con ella, porque siguiendo en el terreno de mala fe en que estaba, nos podría hacer más daño que provecho al hacerla cantar por fuerza cumpliendo con una escritura que de ella teníamos firmada. En tal estado nos fue preciso formar otro plan de compañía aunque con la gran falta de un *Prima donna* de las simpatías de la Ramírez. He citado estos acontecimientos porque sin ellos no se conocería la razón que andando el tiempo tuvimos los autores para determinar que en cualquier teatro de provincias donde cantara la Ramírez se exigiera por nuestras obras unos derechos excepcionales y muy crecidos, como en rebancha de la fea acción y proceder ingrato que con nosotros había usado dicha Ramírez.

Para que se forme una idea de la organización del Teatro del Circo en el año teatral anterior a la construcción del Teatro de la Zarzuela, incluiré una lista y presupuesto de la compañía y gastos de el año 1855 al 1856 y es como sigue:

<u>Nombres</u>	<u>Reales de vellón diarios</u>
1ª Dama tiple: Da. Amalia Ramírez	233
1ª Dama tiple: Da Adelaida Latorre	166
1ª Dama tiple: Da. Carolina di Franco	134
2ª Dama tiple: Adela Zapatero	40
2ª Dama tiple: Dolores Fernández	18
Partiquino: Dolores Castro	18
1º Actor: Francisco Salas	333
Gracioso y Tenor cómico: Vicente Caltañazor	200
Tenor: José Font	217
Tenor: Manuel Sanz	200
Bajo: Joaquín Becerra	130
Bajo: Francisco Calvet	80
Barítono: Ramón Cubero	80
2º Tenor: Carlos Marrón	26

2º Bajo: Manuel Franco	26
Cabo de Coros: Félix Ruiz	19
Director de Orquesta: Cristóbal Oudrid	50
Maestro de Coros: Joaquín Espín y Guillén	30

---

Suma y sigue: 2000

*El Diablo en el poder*, zarzuela estrenada en el Teatro de la Zarzuela el día 11 de Diciembre de 1856, fue obra que pareció destinada a sufrir contrariedades. Estando yo escribiéndola y cuando llegaba al final del 2º Acto, mi padrastró cayó gravemente enfermo, y tanto que de un momento a otro esperábamos que muriera: con tales auspicios tuve que escribir el Acto 3º, porque al mismo tiempo el Teatro necesitaba esta obra muchísimo porque nada tenía que hacer y el público, y en particular los abonados, estaban extremadamente descontentos. Por fin mi padre mejoró algo, y se puso la obra en escena el indicado día y con muy buen éxito en la totalidad, éxito que sin embargo fue turbado por los desagradables incidentes que ahora diré.

Es de saber que por esta época gobernaba los destinos de la Nación el Partido llamado Moderado o Neocatólico, y que era Ministro de la Gobernación mi condiscípulo don Cándido Nocedal. al mismo tiempo vivía tranquilamente en Madrid y sin tomar parte activa en la política el exministro, General don Leopoldo O'Donnell, el cual tenía tertulia en su casa, donde se reunían a jugar al tresillo diversos hombres de partido, entre los cuales figuraba mi amigo Camprodón, que lo era también íntimo de O'Donnell, el cual, dicho sea de paso, había escrito el libro de *El Diablo en el Poder* mucho tiempo antes, y aún se lo había leído al general Espartero cuando éste era Presidente del Consejo de Ministros. Cito este hecho para que se vea en qué situación se había escrito esta obra. Camprodón además se había enemistado fuertemente, y no sé porque motivos, con Juan Pérez Calvo, amigo mío y adalid ardiente del Partido llamado en política Polaco; todo lo cual unido a la diferencia de opiniones de éste con Camprodón y sus amigos, hacía que siempre que se le presentara una obra de Camprodón, Pérez Calvo capitaneaba una turba que iba al teatro a silbar. Hay además otra circunstancia casual, y es la de que algunas de las muchas alusiones políticas que tiene *El Diablo en el poder* eran tan adecuadas a cuanto ocurría en la época de su



representación, que parecía que a propósito se había escrito, lo cual como queda dicho no era así, pues estaban compuestas en una situación política enteramente contraria a la de entonces. Aun ocurría otra singular coincidencia y era la de que aquellos días se susurraba que iba a haber cambio de Ministerio y que el existente por consecuencia se hallaba en crisis; y aun se designaba para sucederle al General O'Donnell.

Con todas estas singulares circunstancias se estaba representando esta obra por primera vez y la estaba viendo desde un palco de platea el General O'Donnell, quien con frecuencia se reía y celebraba los chistes y alusiones que contiene, hecho que observaban diversas personas afectadas al orden de cosas de entonces, con no poca mala gana, suponiendo que la risa de O'Donnell era un sarcasmo a la situación. De esta suerte llegó su turno a un Coro que hay en el 2º acto, cuya letra dice: "¡hay crisis!", coro que hizo un efecto ruidoso y que fue repetido a petición del público; verdad es que independientemente de su letra incisiva y su agradable música, fue cantado y acompañado de una manera notabilísima, contribuyendo mucho a que la zarzuela gustara hasta el fin. Yo estaba muy contento por el buen éxito de mi obra cuando al día siguiente recibimos en el teatro la orden de suspender su representación. Yo que ignoraba las risas de O'Donnell y demás incidentes políticos del hecho, quedé asombrado, cuando vino Camprodón y nos dijo el mal efecto que las tales risas habían hecho al Ministerio, y nos explicó el origen de semejante puerilidad. El Ministro Nocedal, no directamente sino por conducto y orden verbal del Gobernador de Madrid, nos hizo saber que: o se suprimía el coro de la Crisis y otras varias palabras de la obra, o que prohibía la representación de toda ella: en tal caso, y después de infinitas idas y venidas y de haber consultado con Escobar, Secretario del Gobierno de Provincias, resultó que se nos permitiera seguir representando la obra pero quitando muchos versos y cambiando la letra del Coro en cuestión por lo que la copio en seguida y que de prisa y corriendo hizo Camprodón, la cual, dicho sea de paso, era casi lo mismo o peor que la que antes había: la letra de sustitución era la siguiente:

Coro: "Parece que hay algo!."

Conde: "Me lo figuré."

Coro: "Andan todos vacilantes  
con un miedo como diez

entrando, saliendo,  
oliendo un revés.

¿Vos tendréis más pormenores?"

Conde: "No Señores, nada sé."

Coro: "Un Caballero

de nombre incógnito  
por esos ámbitos  
ha poco entró.

Gran movimiento  
siguióle súbito  
y un grande estrépito  
se levantó.

Y de repente  
entre la gente,  
como eco vago  
murmurador  
circulando fue el run, run  
de algún cambio precursor.  
¡hay algo!, ¡hay algo!,  
esparciendo va el rumor.

Toda la gente  
opina unánime  
que la catástrofe  
va a suceder;

Todos presumen  
mudanza súbita  
y cada prójimo  
va sobre un pie.

El que sospecha  
que había cosecha,  
ya se dispone  
a recoger  
lo que salga del run, run;  
que se escucha por doquier  
¡hay algo!, ¡hay algo!  
se repite por doquier."

Con esta letra se ejecutó el Coro pero el público que ya tenía noticia de lo ocurrido, mandaba sin embargo repetir esta pieza y siempre que los coristas decían *¡hay algo!*, la gente contestaba *Crisis*.

¡Admira en verdad que el Gobierno Supremo de una Nación se pare en tales pequeñeces!. ¡Yo en vista de ellas no extraño que tuvieran que dejar el mando unos hombres que daban semejantes pruebas de debilidad!...

Una vez consentida la confirmación de las representaciones me encontré a Pérez Calvo y me dijo que iba a silbar la obra, de lo que en vano quise disuadirle y en efecto trataron de hacerlo; pero como al público le gustaba, en cuanto empezó a oír los silbatos aplaudió furiosamente haciendo callar a los confabulados. Todos estos acontecimientos me produjeron al mayor disgusto, (174-175) sin embargo al poco tiempo tuve el placer de ver representar mi obra tal y como se estrenó, porque ya habían caído del poder los hornbres que habían hecho cambiar las letras.

Réstame sólo decir que el *Coro de educandas* de la Introducción de la zarzuela fue cantado no sólo por las coristas del teatro, sino con un refuerzo de cuarenta jóvenes y niñas discípulas del Conservatorio, entre las cuales recuerdo que estaba la Berrobianco que actualmente es una de las primeras Damas de Verso del Teatro de los Easilios (Lope de Vega), en el cual se ha estrenado con un éxito grande, y que promete ser una excelente actriz. Adjunto va el libreto tal y como se estrenó.

#### Número de Representaciones

En el año de 1851 al 52	299
En el año de 1852 al 55	282
En el año de 1853 al 54	283
En el año de 1854 al 55	269

Recibido en alquileres	927.360
Recibido en Billetes	160. 398
Recibido en Decoraciones y Desperfectos	120. 000

-----  
Total: 1. 207. 798

Este total es la cantidad que abonamos a Colmenares por el alquiler del Circo.

Suma anterior 2.000

Apuntador de verso: Juan Bueno.....	20
Apuntador de verso: Francisco Bueno.....	20
Apuntador de verso: José Gubiela.....	20
2º Apuntador de verso: Alejandro Gómez Hano(?).....	12
2º Apuntador de música: Juan Manuel Cáceres.....	20
Coros de ambos sexos.....	410
Profesores de orquesta.....	554
Director de la Empresa: Joaquín Gaztambide.....	120
Contador: Antonio Lamadrid.....	30
Agente de la Empresa: Luis Olona (padre).....	35
Director de escena: José de Olona.....	60
Escribiente de la Dirección: Manuel Aguader.....	24
Autor: Cecilio Lezaun.....	22
Cajero: Carlos Lamadrid.....	14
Pintor y director de la maquinaria: Luis Muriel. ....	275
Sastre y Alquilerador de trajes escénicos: Vicente Zaldívar.....	110
Alquilerador de muebles para la escena y dependencias: Julio Bolumburu.....	34
Suma y sigue:.....	3780

Suma Anterior: 3780

Primer avisador: Pedro Ignacio de Reguera.....	16
2º Avisador: Miguel Sánchez.....	12
Copiante de música, por tanto alzado: señor Serrano.....	60
Copiante de papeles de verso, el indicado: Alejandro Gómez Hano.....	20
alquiler de dos pianos: señor Monreal, músico mayor del Regimiento del Príncipe y su Banda.....	50
Alquilerador de coches: señor Acevedo.....	70

Cabo de Comparsas.....	4
Comparsas.....	8
Impresiones y carteles.....	30
Guardarropía y armas.....	60
Alquiler y servicio de pelucas: señor Lambrini.....	18
Acomodadores de la Platea.....	74
Billetero: Juan Coronado.....	23
Barrenderoy portero.....	15
Contribución industrial.....	52
Tanto por ciento a los autores dramáticos y líricos (término medio).....	742
	-----
-Suma y sigue: .....	5.116
Suma anterior: .....	5.116
Diario de anuncios.....	16
Funciones extraordinarias que se pagaban a ciertos 1º actores, como excedentes del número que tenían obligación de hacer por su contrato.....	111
Producto de funciones a beneficio de actores, según contrato repartido a prorrata en la temporada.....	446
Alumbrado de gas esperma y aceite.....	80
Alquiler de Casa a don segundo Colmenares.....	920
Desperfectos de la misma.....	40
Imprevistos.....	66
	-----
-	
Total: .....	7.120

Resulta pues que multiplicando este total de gasto diario de 7.210 reales por los diez meses que duró la temporada, hallaremos un gasto total de 2.114.640 reales a cuya cantidad siempre se puede añadir algunos otros gastos que no van indicados en este presupuesto y entre los cuales merece una particular mención el de las cantidades que se prestaron a diversos poetas, en concepto de que escribirían obras que no han llegado a componer, y cuyas cantidades no nos han devuelto; y otro gasto que

merece una particular explicación y referir los antecedentes de él, que son los siguientes: durante muchos años, a contar desde la época en que se tenía por delirio la creación de un Teatro Lírico-español, estaba dedicado a escribir artículos de crítica musical en varios periódicos de Madrid, y más particularmente en el titulado *La España*, un amigo nuestro llamado don Eduardo Velaz de Medrano, el cual era no solamente el único que se dedicaba a este ramo de literatura (177) en Madrid, sino el que en todos sus artículos defendía la idea de la posible creación del género lírico nacional, con un ardor y una constancia a toda prueba; semejantes títulos a nuestra consideración y amistad nos hicieron contar con él y nombrarle secretario de la sociedad llamada **España Musical**, que ya atrás queda mencionada y asociarle a nosotros con el lazo de la amistad. Como prueba de nuestro reconocimiento además le habíamos señalado desde que tuvimos Empresa en el Circo una butaca de fila, que se le ha dado siempre gratis, y no dábamos paso artístico que no lo consultáramos con él. En tal estado de cosas, vino la época de las disensiones ocasionadas por Arrieta y sus parciales, en la cual llovían contra nuestra Empresa sendos artículos de periódico, cuyas tendencias eran hacernos una oposición y guerra sin tregua, guerra en la que nosotros no contábamos con otras arenas que nuestras obras musicales, al paso que los contrarios disponían de casi todos los periódicos de Madrid que eran otras tantas bocinas para pregonar nuestro descrédito. Esto nos hizo pensar en la creación de un periódico semioficial que fuera completamente nuestro y en el cual pudiéramos responder a las falsedades y ataques que se nos dirigían. No nos convenía, sin embargo, presentarnos en la arena periodística a cara descubierta, y así para conseguir nuestro objeto, pusimos de nuestra parte en el asunto al expresado Velaz de Medrano, con quien convinimos que se crearía un periódico semanal, que nosotros secretamente costearíamos y que él dirigía, como si exclusivamente fuera el redactor y propietario. Convenidos en todo vio por fin la pública luz nuestro periódico titulado *La zarzuela*, el día 4 de Febrero de 1856. Las vicisitudes y cambios de nombre porque pasó este periódico desde la fecha de su creación hasta que dejó de publicarse, en 27 de Septiembre de 1898, están consignadas en el mismo, siendo únicamente de este lugar el indicar que aunque nos costó mucho dinero no produjo sin embargo los efectos apetecidos por causa de la incurria y abandono proverbiales en su director y nuestro amigo Velaz. Ya que de publicaciones se trata, diré que también pensamos en imprimir

un libro que al mismo tiempo que contenía una historia y guía del Teatro de Jovellanos, contuviera artículos, dibujos y música. La redacción de este libro (que debió publicarse a la apertura del nuevo Teatro) se le encargó también a Velaz, pero no contábamos con la pereza de éste y así aunque yo le di todos los datos, y aunque gastamos un dineral en su confección no logramos que Velaz lo hiciera a tiempo y así se publicó en el año 1858 y aún algo incompleto porque Velaz había dado lugar a que se le perdieran algunos de los muchos apuntes históricos que yo le proporcioné; éste libro (179) titulado *Album de la zarzuela* es, sin embargo muy curioso y tanto en él como en la colección de el periódico antes citada, hay muchos datos curiosos, que deberá consultar el que quiera tener pormenores históricos con abundancia sobre todo lo concerniente a la zarzuela en Madrid y en las provincias; por lo mismo yo en estos ligeros apuntes sólo trato, por decirlo así, de nuestra historia secreta, puesto que de la pública tratan sobradamente las indicadas publicaciones.

Volviendo ahora a la organización de la Compañía para estrenar el nuevo teatro, diré que ocurrieron diversos incidentes y dificultades; uno de ellos fue que viniendo a nosotros que ni el coro ni la orquesta estaban tan bien dirigidos como era de desear en un teatro en el que dominaba el elemento artístico, acordamos que la orquesta fuera dirigida y organizada por Gaztambide y el Coro por mi: esto parece un arranque de amor propio pero no es menos cierto que también Gaztambide como yo teníamos dadas repetidas pruebas de que éramos quienes más servíamos para el caso. Esta determinación se llevó a efecto sin contrariedad aparente por parte de Espín, pero no sucedió lo mismo respecto a Oudrid. Sabiendo nosotros que este sujeto tenía todas sus ilusiones en estar al frente de una orquesta, y no queriendo, al separarle de este puesto para que servía no muy bien, chocar directamente con él, le (180) propusimos que se le daría un sueldo (que él decía necesitar) y que sería en concepto de compositor y en la inteligencia de descontarse del producto de sus obras, y si éste no era bastante a cubrir el sueldo que se le señalara, quedaría sin embargo todo el sueldo en su favor. Semejante proposición, que era muy aceptable, no fue aceptada por Oudrid, porque por lo visto lo que más quería era llevar la batutta, y antes al contrario, la dio del ofendido, murmuró largamente contra nosotros y se retiró de nuestra compañía con todos los síntomas de hostilidad contra nuestra Empresa y en particular contra Gaztambide que era el que había de ocupar su puesto:

esta hostilidad se hizo aparente más adelante poniéndose Oudrid en el verano siguiente y en el Teatro del Circo a la cabeza de otra Compañía de zarzuela, como se verá en su lugar. por fin después de ésta y otras diversas dificultades quedó contratada nuestra Compañía para el Teatro nuevo, en la forma siguiente y con los sueldos diarios que se indican en reales vellón al lado de cada individuo a saber:

#### Dirección de la Empresa

<u>Director</u>	<u>Sueldo</u>
Joaquín Gaztambide_____	120
<u>Agente</u>	
Luis Olona (padre)_____	60
<u>Escribiente</u>	
Manuel Aguader_____	24

---

#### Director de escena

José de Olona\_\_\_\_\_60

#### Actrices

Adelaida Latorre\_\_\_\_\_166  
 Luisa Santamaría\_\_\_\_\_166  
 Carolina Di-Franco\_\_\_\_\_134  
 Matilde Flores\_\_\_\_\_100  
 Isabel Valentín\_\_\_\_\_60  
 María Soriano\_\_\_\_\_60  
 Dolores Fernández

#### Actores

Francisco Salas\*\_\_\_\_\_333  
 Vicente Caltañazor\_\_\_\_\_200  
 Manuel Sanz\_\_\_\_\_200  
 José González\_\_\_\_\_160  
 José Carbonell\_\_\_\_\_146  
 Joaquín López Becerra\_\_\_\_\_130  
 Francisco Calvet\_\_\_\_\_80  
 Ramón Cubero\_\_\_\_\_80



\*Aunque Salas tenía señalados solamente los 333 reales indicados, por las condiciones de su particular escritura resultaba que lo que cobraba en realidad eran 500 reales diarios, o sea 15.000 reales cada mes, como mínimo.

### Maestro de Coros

Francisco Asenjo Barbieri\_\_\_\_\_80

### Coro

#### Tiples Primeras

Rafaela García\_\_\_\_\_14

Carolina Blanco\_\_\_\_\_11

Angela Jover\_\_\_\_\_10

Malvina Montañés\_\_\_\_\_10

Dolores Gómez\_\_\_\_\_10

Concepción Pérez\_\_\_\_\_10

Amalia Arias\_\_\_\_\_10

#### Tiples Segundas

Teresa Fernández\_\_\_\_\_14

Juana López\_\_\_\_\_13

Adela Montañés\_\_\_\_\_10

Juliana Lázaro\_\_\_\_\_10

Pilar Lázaro\_\_\_\_\_10

Concepción Arroyo\_\_\_\_\_10

#### Tenores Primeros

Félix Ruiz (Cabo de coros)\_\_\_\_\_19

José Chapuy\_\_\_\_\_13

Tomás Galván\_\_\_\_\_12

Felipe Moreno\_\_\_\_\_12

José Rochel\_\_\_\_\_12

Julián Mateos\_\_\_\_\_12

Juan Ramón García\_\_\_\_\_12

Mariano Romero\_\_\_\_\_10

José

Pocorull\_\_\_\_\_10

#### Tenores Segundos

José Rodríguez\_\_\_\_\_14

Roman Pavón\_\_\_\_\_11

Sinforoso López	10
Miguel	
Díez	10
<b><u>Bajos</u></b>	
Ildefonso Larrasa	14
Cipriano García de Jalón	14
José garcía	11
Severiano González	11
Francisco Arderius	10
Manuel Fernández	10
Francisco	
Soler	10
Pascual Muñoz	10
Eduardo Unanue	10

Todos los coristas de ambos sexos tenían obligación de hacer papelitos, como en efecto los hicieron algunos que luego han alcanzado puestos superiores, por sus adelantos y disposiciones.

#### **Director de orquesta**

Joaquín Gaztambide	120
--------------------	-----

#### **Orquesta**

##### **Segundo director y Primer violín concertino**

Manuel Rodríguez	30
------------------	----

##### **Primer Violín, 2º Concertino**

Ricardo Ficher	21
----------------	----

##### **Primeros violines**

Joaquín León	19
Antonio Daroca	19
Pedro Carril	19
Tomás Yáñez	15
Juan Marimón	15

##### **Violín Primero de los segundos**

Manuel Silva	15
--------------	----

##### **Segundos Violines**

Gregorio	
Morales	17

J o s é	G a r c í a
Gómez_____	15
Javier Gaztambide_____	14
Francisco Telequia_____	13
Ricardo Gónima_____	11
Clemente Novoa_____	11
<u>Violas</u>	
José Vicente Arche_____	24
Vicente Juárez_____	14
Vicente Manjarrés_____	12
Ramón Ibáñez_____	11
<u>Violoncellos</u>	
Luis Muñoz_____	19
Camilo Fabiani_____	19
<u>Contrabajos</u>	
Manuel Muñoz_____	34
Mariano Sesé_____	19
Pablo Ruiz_____	16
Vicente Blasco_____	14
<u>Flauta</u>	
Pedro Sarmiento_____	40
<u>Flautín</u>	
Ramón Conde_____	17
<u>Oboes</u>	
Manuel Aguilar_____	19
Ramón Bernardo_____	12
<u>Clarinetes</u>	
Teodoro Rodríguez_____	19
Manuel Monlleó_____	19
<u>Fagotes</u>	
Antonio Martínez_____	19
Luis Villeti_____	13
<u>Cornetines a pistón</u>	
Francisco Boneta_____	15
Vicente Valdés_____	12
<u>Trompas</u>	
Manuel Rejoy_____	15

Roque Rodríguez	12
<u>Trombones</u>	
José Conde	17
Manuel Serrano	15
Simón Serrano	15
<u>Timbales</u>	
Angel Carrillo	9
<u>Triángulo</u>	
Federico García	8
<hr/>	
<u>Banda Militar del Regimiento del Príncipe con un músico Mayor</u>	
Natalio Monreal	50
<u>Copiante de música</u>	
Manuel Serrano	60
<u>Copiante de papeles de verso</u>	
Alejandro Gómez	20
<u>Afinador de pianos</u>	
Pedro gastesi	10
<u>Apuntadores de música</u>	
Juan Manuel Cáceres	20
Joaquín Montañés	20
<u>Apuntadores de verso</u>	
Francisco	
Bueno	22
Juan Antonio Carceller	18
Alejandro Gómez	12
José Gubiela	12
<u>Maquinaria con su director y pintor</u>	
Luis Muriel	220
<u>Mueblista</u>	
Mariano Monasterio	90
<u>Guardarropía, armas y atrezería</u>	
Francisco	
Bueno	60
<u>Sastre escénico, por contrato alzado</u>	
Vicente Zaldívar*	140

Peluquero, por tanto alzado

Antonio Lastra\_\_\_\_\_30

Coche para llevar a las actrices contratado con Jesús Acevedo en\_\_\_\_\_70

Alumbrantes

Manual Alvarez\_\_\_\_\_10

Justo Alvarez\_\_\_\_\_10

Francisco Campos\_\_\_\_\_10

\*El sastre sólo tenía obligación de vestir a coristas hombres y comparsas: los actores, actrices y coristas mujeres se vestían de su cuenta en todos los casos.

Avisadores

Pedro Ignacio de Reguera\_\_\_\_\_16

Miguel Sánchez\_\_\_\_\_12

Contador

Antonio Lamadrid\_\_\_\_\_30

Cajero

Carlos Lamadrid\*\_\_\_\_\_10

Billetero

Policarpo González\_\_\_\_\_14

Escribiente de contaduría

Fermín Redin\_\_\_\_\_10

Impresiones y carteles contratados con la Viuda de Domínguez\_\_\_\_\_30

Alcaide y guarda-almacén

Cecilio Lezaun\_\_\_\_\_22

Portero del vestuario

Juan Borda\_\_\_\_\_10

\*La caja estaba en el poder de Salas.

Había además en el despacho de billetes 4 hombres, ente ellos Estremera y Clemente Alvarez.

El jefe de los recibidores y acomodadores era Manuel Cabo y el Maestro Carpintero de la Maquinaria Gregorio Mayorga.

(187) Como no he tratado de hacer un presupuesto completo, sino tan sólo una lista, como va hecha, no he nombrado otras muchas personas que como dependientes y auxiliares estuvieron empleadas en el teatro.

Hay que advertir que el nombramiento de Alcaide fue causa de disgusto, pues yo quería poner en tal puesto una persona de mi familia y Salas lo quería para otra de la suya, al mismo tiempo que Rivas también mostraba deseos de disponer de tal destino: en tal caso y después de algunas acaloradas discusiones, a propuesta mía, se nombró al indicado Cecilio; así como el portero fue recomendado ardientemente por Luis Olona.

En tal estado las cosas, seguía la obra del teatro con gran actividad y con presencia de todos que íbamos diariamente a presenciarla y a tratar de los ajustes de todos los detalles. Llegó el verano y entonces no solamente todos mis compañeros, sino hasta Rivas se marcharon de Madrid a tomar el fresco y me quedé yo sólo para atender a todos los detalles que quedaban por arreglar para la terminación de la obra, que estuvo unos días parada por causa de los acontecimientos políticos y tiroteo que hubo por las calles de Madrid; y aquí recuerdo que llegó una turba al teatro en construcción y se llevó muchas herramientas y útiles de la obra para hacer barricadas. Tan luego como se apaciguó el tumulto volvió a continuar la obra con actividad, y al poco tiempo empezaron a volver (186) a Madrid Rivas y mis compañeros; reunidos todos y el teatro próximo a concluirse, tuvimos varios disgustos ocasionados por el arreglo de algunos detalles y por las muchas peticiones de abono que se nos hacían para los palcos, pues habiendo Rivas elegido para sí el que ocupaba el sitio semejante el de Salamanca en el Circo, y habiendo nosotros cuatro sorteado entre nosotros los cuatro palcos buenos que quedaban en el proscenio, fuera del de la Reina y Rivas, no había palco que dar a Salamanca; esto se arregló cediendo Olona el suyo, pero sin embargo, hubo disgustos de los que no tuvo pequeña culpa Rivas, el cual quería que todo cargara sobre nuestra responsabilidad.

Mi palco era el de proscenio Platea a la izquierda del público, el cual fue preciso andando el tiempo cedérselo a Narváez que fue Presidente del Consejo de Ministros y que cuando dejó de serlo, dejó también el palco que volvió a mi poder y que disfruté hasta que vendí mi parte en el teatro.

Sobre el color del papel con que había de forrarse la Platea hubo diversos pareceres, prevaleciendo el mío que era el de que fuera verde claro, como está hoy, diciembre de 1859.

Mis trabajos particularmente en la obra, fueron muchos en todo el tiempo que esta duró: recuerdo entre ellos que a mi se me debe la planta y colocación de la orquesta, de la cual le di a Guallart un plano arreglado a escala y que Gaztambide disputaba que era chico, si bien se convenció de que, al contrario, sobraba terreno de los contados, donde al año siguiente se colocaron las 16 butacas de proscenio que ahora existen. Yo también contribuí poderosamente a la distribución del vestuario, al replanteo y colocación de las butacas y a otros infinitos detalles. Hice yo también la escritura para la construcción de la maquinaria y en fin me consideraban con tales conocimientos en todo lo relativo a construcción, que nada se hacía como yo interpusiera el veto: esta idea que de mí tenían mis compañeros era bastante exagerada, porque yo en realidad sabía poco en el particular, si bien es cierto que sabía más que ellos y que además estaba provisto de un celo y entusiasmo sin límites por la obra del teatro; esta tocaba a su fin y nosotros permitíamos la entrada en el edificio a todo el que fuera provisto de una tarjeta de Rivas o de cualquiera de nosotros.

Las telas para los muebles y cortinas; los muebles mismos; aparatos de gas; decoraciones y otros muchísimos útiles accesorios de la obra que debían ser de nuestra cuenta, los contratamos al fiado y pagaderos en plazos dentro del tiempo de un año teatral, o más según las circunstancias; sobre el particular sólo recuerdo que las telas eran del almacén de Parodi, comerciante de la Calle Mayor; y los muebles del vestuario fueron contruidos por Mariano Monasterio; para todo lo relativo (188) al alumbrado de gas, contratamos con Mollinedo, y en esto merece una particular mención el cuñado de Ventura de la Vega, señor Oreiro, que dirigió la canalización y colocación de aparatos con el mejor acierto.

Llegó el momento de pedir las licencias necesarias para la apertura del teatro. Para esto el Gobernador Civil de Madrid, cuyo secretario era nuestro amigo Ignacio Escobar, mandó que varios arquitectos reconocieran el teatro, porque decían que iba a hundirse, voz que se hizo correr de mala voluntad por más personas, y de buena fe por otras que no podían comprender que se hubiera construido tan grande edificio en tan poco tiempo. Efectuando el reconocimiento y después de tener todos nosotros que andar en pie buscando recomendaciones para que no nos

crearan embarazos, se nos dieron las licencias necesarias como era justo porque el teatro estaba construido con una perfecta solidez y comodidad.

Antes de esto, más bien al mismo tiempo estuvimos a punto de un cataclismo con Rivas. Este señor, con la forma más violenta, nos dijo que si no nos entregábamos el teatro y le firmábamos un documento por el cual declarábamos que él había cumplido todos sus compromisos que no permitía la apertura del teatro ni aun nuestra estancia en él; dijo además que teniendo él por nuestra escritura (atrás copiada) el derecho (189) de poner en el teatro un último Alcaide, nos participaba que en efecto lo ponía y que se le había de dar la habitación que para tal empleado se había construido dentro del teatro. Sorprendidos e indignados quedamos al saber tales cosas, pues todavía le quedaban a Rivas, según contrato, cantidades que abonar, y respecto a el Alcaide siempre nos había dicho que no lo pondría. A mi particularmente mi indignó de tal manera esto, que estuve luego más de dos años sin saludar siquiera a Rivas. La situación era sin embargo muy apremiante, porque nosotros teníamos grandes compromisos contraídos, que podían consumir nuestra ruina si el teatro no se abría pronto; en tal caso no tuvimos más remedio que firmar lo que Rivas quiso y que fue un documento en el que se declaraba que el teatro lo recibíamos corriente de todo y que Rivas había cumplido perfectamente su compromiso y no le quedaba más que pagar la cantidad de (no me acuerdo) reales vellón, que era un pico aplicable a alguna contrata de las que estaban pendientes. Después he pensado yo que Rivas, dentro de su negocio obraba como cuerdo, pues si no se hubiera extendido este documento podríamos haber exigido algo más de lo que Rivas realmente había dado para la obra en la que él hizo un verdadero y grande negocio, so capa de hacernos un favor. Este documento lo firmamos en el local del teatro que ahora es Archivo, y en el que a la sazón estaba yo arreglando todas las zarzuelas, lo cual me (190) costó mucho trabajo, porque cada papel andaba por su lado en el más lamentable desconcierto; en la actualidad está tan arreglado este Archivo que a ciegas se encuentra cualquier obra, lo cual se me debe a mi exclusivamente.

Nuestro Alcaide Lezaun, no tenía cuarto en que vivir dentro del teatro, por lo cual fue necesario darle el bajo de la casa contigua a la derecha del teatro, cuya casa pertenece en la actualidad a Caltañazor, y en la cual habíamos construido un paso o salida para el teatro. Este paso y este



cuarto cuestan de alquiler anual 8000 reales y el día que se dejen hay que dar a Caltañazor 10.000 reales (si mal no recuerdo), como indemnización para la obra que, inutilizando el paso, tendrá que hacerse para volverse al estado de habitación. Esta casa contigua mencionada, también nos la ofreció, nosotros no quisimos comprarla, y sólo sí utilizar el paso por ella que entonces creímos útil y que luego condenamos como innecesario.

Omito muchos detalles sobre todo lo relativo a la construcción del teatro, porque lo más importante ya queda dicho y porque otras muchas cosas podrán verse en el indicado periódico *La zarzuela* y en el también referido *Album de la Zarzuela*. Vamos ahora a la parte artístico-musical.

La función inaugural fue la siguiente:

- 1º Sinfonía de Carnicer para el *Barbero de Sevilla*
- 2º Cantata de Hurtado, música de Arrieta.
- 3º *El Sonámbulo* de los mismos, Hurtado y Arrieta.
- 4º Sinfonía mía
- 5º *La zarzuela*, alegoría.

(191) Este programa no llenaba nuestros deseos, pero tuvimos que aceptarlo por no tener otra cosa disponible; lo cual no era extraño, considerando lo muchísimo que nos dio que hacer a todos, lo que podíamos haber escrito, la construcción e inauguración del teatro.

Un mes antes, yo había reunido mis coros y ensayado con ellos en el escenario del Teatro de la Cruz, para lo cual nos había concedido permiso el Ayuntamiento y de donde resulta una coincidencia singular, que es la de que siendo el Teatro de la Cruz el primitivo y más antiguo que tuvo Madrid, y estando entonces en estado ruinoso (tanto que hace pocos días ha sido demolido y hecha un Calle en su lugar) albergara los elementos de un nuevo y elegante teatro español, como si en esto la Providencia hubiera querido significar que el templo del arte dramático y lírico español de Madrid renazca de sus cenizas; esta coincidencia es tanto más singular, cuanto que sin pensar en ello habíamos dispuesto se pusieran, como ya lo estaban, en la fachada del Teatro de la Zarzuela dos medallones con los retratos de Lope de Vega y Calderón, príncipes de nuestro teatro nacional (que tanto brillaron en el Teatro de la Cruz) y padres de la zarzuela.

Por fin llegó el deseado día de la inauguración de el teatro que fue el 10 de octubre de 1856 a las 8 de la noche. Habíamos señalado tal día por ser el del cumpleaños de S. M. la Reina Isabel II (192) y aunque esta augusta Señora no pudo asistir por causa del besamanos y comida de corte, estuvo el teatro completamente lleno de la sociedad más culta y elegante de Madrid. Empezó la función con la Sinfonía de Carnicer, compuesta para *El Barbero de Sevilla* de Rossini; al acordar la ejecución de esta sinfonía, tuvimos la idea de rendir un tributo de admiración y recuerdo a nuestro maestro Carnicer, que tanto trabajó por la prosperidad del arte músico y que era entre los modernos el primero y principal compositor que se había dedicado a escribir ópera. La ejecución de esta Sinfonía fue muy buena y si no alcanzó en esta noche sino pocos aplausos, fue debido a que el público se ocupaba más en recorrer y examinar el teatro , que en atender a lo que en él se ejecutaba.

Después de la Sinfonía se levantó el telón y aparecieron todos los artistas de la Compañía, vestidas de blanco y lujosamente las mujeres, y los hombres de frac negro y corbata blanca, todos con su papel de música en la mano. La decoración representaba un rico salón del renacimiento. De esta manera se cantó con acompañamiento de la orquesta una agradable Cantata que en pocas horas había sido compuesta, la poesía por don Antonio Hurtado y la música por don Emilio Arrieta, y que fue recibida con aplauso por el público. La letra era la siguiente:

#### Coro general

"Espíritu ardiente que llenas el mundo  
fantasma de gloria, celeste visión;  
agita tus alas, desciende del cielo  
y enciende la llama del genio creador."

#### Tenores

"Festivas deidades, doncellas hermosas  
que halláis las colinas del monte Helicón,  
venid coronadas las sienes de rosas,  
venid a inspirarnos cantares de amor."

## Coro General

"Espíritu ardiente...

## Tiples

"Venid bellas niñas de ardientes miradas;  
tan sólo a vosotras demando favor;  
que allí donde reina sin par la hermosura  
se alienta el poeta, se anima el cantor."

## Coro General

"Espíritu ardiente...

## Bajos

"Abierto está el templo que el arte levanta  
corramos gozosos del himno al rumor,  
que puse la lira festivo el poeta,  
que el músico entone cantares de amor."

## Todos

"Que puse la lira, festivo el poeta  
que el músico entone cantares de amor"

Después de esta Cantata y con el intermedio necesario para que los actores se mudaran de traje, se ejecutó por primera vez *El Sonámbulo* (adjunto el impreso) cuya zarzuela se oyó con frialdad. La canción *Casamiento a disgusto*, perteneciente a esta obra, se imprimió con acompañamiento de piano en el *Album de la zarzuela*.

Luego volvió a levantarse el telón y en una decoración de bosque apareció toda la Banda militar del Regimiento del Príncipe formada en semicírculo con sus atriles y el músico mayor Morreal en el centro, todos vestidos con el uniforme de gala y chakó puesto; de este modo (194) se ejecutó por dicha banda y por la orquesta, desde cuyo centro dirigía

Gaztambide, una gran Sinfonía concertante, que yo había compuesto sobre motivos de zarzuela y con la idea histórica y de conveniencia de significar los progresos que había hecho la zarzuela desde el año 1849, y al mismo tiempo que los dichos motivos fueran de todos los autores que hasta la fecha habíamos escrito con fortuna. Empezaba pues la sinfonía con un motivo de *El Duende* el cual iba poco a poco mezclándose con otro de *La espada de Bernardo* y cuando éste llegaba a su mayor desarrollo se mezclaba con otro de *Don Simón*. Luego venía un andante hecho con motivos de *El dominó Azul*, *El Grumete* y *Jugar con Fuego*, y el Allegro final contenía motivos de *El Valle de Andorra* y de *Al Amanecer*. de esta suerte la sinfonía contenía música de Hernando, Oudrid, Arrieta, Gaztambide y yo. La ejecución de esta Sinfonía fue muy buena y como los motivos de que constaba eran los más populares, produjo un gran efecto, pidiendo el público su repetición y llamándome a mi a la escena, donde me presenté con sumo gusto, por tener la honra de ser el primer autor llamado a las tablas del nuevo teatro.

Terminó la función con la Alegoría titulada *La Zarzuela* (adjunto el impreso que contiene sus detalles) que agrado al público si bien, al parecer, no se enteró muy bien de su espíritu. Las coplas de Pierrot eran de Gaztambide y se publicaron en el *Album de la zarzuela*; la Tarantela de Rossini (195) que cantaba Arlequín, fue instrumentada muy bien para la orquesta por Manuel Caballero; las seguidillas que cantaba Facó eran de mi composición; a la salida de Fígaro se tocaba parte del aria de Rossini " largo ad factotum" y el coro final estaba compuesto por Arrieta.

Esta función en conjunto no satisfizo ni al público ni a nosotros pero quedamos muy contentos al ver en la inauguración del nuevo teatro colmado el fruto de nuestros afanes. Resta sólo decir que los productos de esta función se dieron por nosotros a los establecimientos de beneficencia; y como no hay en el mundo acción buena que no tenga quien de ella murmure, hubo un inmundo periodicucho, llamado literario, en Madrid, que dijo ser una mentira nuestro desprendimiento; en tal caso demandamos de calumnia a su director un tal Lima y para que se vea lo que son los tribunales españoles, después de una larga tramitación y de tener nosotros que pagar una parte de los costes, resultó que aunque fue condenado Lima, no sé como eludió la sentencia y siguió libremente

paseándose por las calles de Madrid: ¡Al acordarme de esto me dan ganas de emigrar al Moro!....

## FUNCIONES QUE SE HAN EJECUTADO EN EL AÑO COMICO DE 1854 A 1855. (195-196)

Nota a las funciones que se han ejecutado en la presente temporada teatral que dio principio el 9 de Septiembre de 1854.

<u>Meses</u>	<u>Días</u>	<u>Funciones</u>
Septiembre	9	<i>Cosas de don Juan</i> y Baile
Septiembre	10	<i>Cosas de don Juan</i> y Baile
Septiembre	11	<i>Cosas de don Juan</i> y Baile
Septiembre	12	<i>Cosas de don Juan</i> y Baile
Septiembre	13	No hubo función
Septiembre	14	<i>Cosas de don Juan</i> y Baile
Septiembre	15	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	16	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	17	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	18	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	19	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	20	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	21	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	22	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	23	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	24	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	25	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	26	<i>Moreto</i> y Baile
Septiembre	27	<i>Moreto</i> y Baile
Septiembre	28	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	29	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Septiembre	30	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Octubre	1	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Octubre	2	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Octubre	3	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Octubre	4	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile

Octubre	5	<i>Marqués de Caravaca. Baile. Aventura de Cantante y Baile</i>
Octubre	6	<i>Marqués de Caravaca. Baile. Aventura de Cantante y Baile.</i>
Octubre	7	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Octubre	8	<i>Marqués de Caravaca. Baile. Aventura de Cantante y Baile.</i>
Octubre	8	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile. (noche)</i>
Octubre	9	No hubo función
Octubre	10	<i>Marqués de Caravaca. Aventura de un Cantante y Baile.</i>
Octubre	11	<i>El Valle de Andorra y Baile.</i>
Octubre	12	<i>El Valle de Andorra y Baile.</i>
Octubre	13	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Octubre	14	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Octubre	15	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Octubre	16	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Octubre	17	<i>El Valle de Andorra y Baile.</i>
Octubre	18	No hubo función.
Octubre	19	No hubo función.
Octubre	20	<i>Los diamantes de la Corona y Baile.</i>
Octubre	21	No hubo función.
Octubre	22	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Octubre	23	<i>Catalina y Baile.</i>
Octubre	24	<i>Catalina y Baile.</i>
Octubre	25	<i>Catalina y Baile.</i>
Octubre	26	<i>Catalina y Baile.</i>
Octubre	27	<i>Catalina y Baile.</i>
Octubre	28	<i>Catalina y Baile.</i>
Octubre	29	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile. (tarde)</i>
Octubre	29	<i>Catalina y Baile. (noche)</i>
Octubre	30	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	1	No hubo función
Noviembre	2	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	3	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	4	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	5	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	6	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	7	<i>Catalina y Baile.</i>

Noviembre	8	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	9	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	10	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	11	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	12	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	13	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile. (tarde)</i>
Noviembre	13	<i>Catalina y Baile. (noche)</i>
Noviembre	14	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	15	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile (tarde)</i>
Noviembre	15	<i>Catalina y Baile. (noche)</i>
Noviembre	16	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	17	<i>Cecilia y Baile.</i>
Noviembre	18	No hubo función
Noviembre	19	<i>El Valle de Andorra y Baile. (tarde)</i>
Noviembre	19	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile. (noche)</i>
Noviembre	20	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile</i>
Noviembre	21	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile</i>
Noviembre	22	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile</i>
Noviembre	23	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile</i>
Noviembre	24	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile</i>
Noviembre	25	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	26	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile. (noche)</i>
Noviembre	26	<i>Catalina y Baile</i>
Noviembre	27	<i>Catalina y Baile.</i>
Noviembre	28	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile</i>
Noviembre	29	<i>Jugar con Fuego y Baile.</i>
Noviembre	30	<i>Jugar con fuego y Baile.</i>
Diciembre	1	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile</i>
Diciembre	2	<i>Catalina y Baile.</i>
Diciembre	3	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile. (tarde)</i>
Diciembre	3	<i>Catalina y Baile. (noche)</i>
Diciembre	4	Dos Actos de <i>Los Diamantes</i> y dos de <i>Catalina</i>
Diciembre	5	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Diciembre	6	<i>Don Simón. Concierto de. Miró y El estreno de una artista.</i>
Diciembre	7	<i>Don Simón. Concierto de Miró. El estreno de una artista</i>

Diciembre	8	<i>Catalina.</i> (tarde)
Diciembre	8	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile. (noche)
Diciembre	9	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Diciembre	10	<i>Catalina.</i> (tarde)
Diciembre	10	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile (noche)
Diciembre	11	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Diciembre	12	<i>El Marqués de Caravaca.</i> Baile y <i>El Estreno de una artista</i>
Diciembre	13	<i>El Valle de Andorra</i> y Baile.
Diciembre	14	<i>El Marqués de Caravaca.</i> Concierto. <i>Buenas noches Señor Don. Simón.</i>
Diciembre	15	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Diciembre	16	<i>El Dominó Azul</i> y Baile.
Diciembre	17	<i>Los Diamantes de la Corona</i> (tarde)
Diciembre	17	<i>El Dominó Azul</i> y Baile. (noche)
Diciembre	18	<i>El Dominó Azul</i> y Baile.
Diciembre	19	<i>Jugar con Fuego</i> y Baile.
Diciembre	20	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Diciembre	21	<i>El Valle de Andorra</i> Concierto del señor Arcas.
Diciembre	22	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile
Diciembre	23	No hubo función
Diciembre	24	<i>La Cola del Diablo.</i> Baile. <i>Pablito.</i> Baile. (tarde)
Diciembre	24	<i>Catalina</i> y Baile. (noche)
Diciembre	25	<i>La misma de ayer.</i> (tarde).
Diciembre	25	<i>Catalina</i> y Baile
Diciembre	26	<i>La misma de ayer</i> (tarde)
Diciembre	26	<i>Catalina</i> y Baile (noche)
Diciembre	27	<i>La misma de ayer</i> (tarde)
Diciembre	27	<i>Catalina</i> y David. (noche)
Diciembre	28	<i>Catalina</i> y Baile
Diciembre	29	<i>Catalina</i> y Baile.
Diciembre	30	<i>Catalina</i> y Baile.
Diciembre	31	<i>La Cola del Diablo.</i> Baile. <i>Pablito .</i> Baile. (tarde)
Diciembre	31	<i>Catalina</i> y Baile (noche)
Enero (1855)	1	<i>La Cola del Diablo.</i> Baile. <i>Pablito.</i> Baile. (tarde)
Enero	1	<i>Catalina</i> y Baile (noche)
Enero	2	<i>Catalina</i> y Baile.



Enero	3	<i>El Dominó Azul</i> y Baile.
Enero	4	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Enero	5	<i>Catalina</i> y Baile.
Enero	6	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile. (tarde)
Enero	6	<i>Catalina</i> y Baile. (noche)
Enero	7	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile (tarde)
Enero	7	<i>Catalina</i> y Baile. (noche)
Enero	8	<i>Catalina</i> y Baile.
Enero	9	Acto II del <i>Dominó Azul</i> . Acto II de <i>Los Diamantes</i> . <i>El estreno de una artista</i> .
Enero	10	<i>La Cola del Diablo</i> . Baile. <i>Pablito</i> . Baile.
Enero	11	<i>La Cola del Diablo</i> . Baile. <i>Pablito</i> . Baile.
Enero	12	No hubo función.
Enero	13	<i>Haydé</i> y Baile
Enero	14	<i>El Marqués de Caravaca</i> . Baile. <i>La Cola del diablo</i> (tarde)
Enero	14	<i>Haydé</i> y Baile. (noche)
Enero	15	<i>Haydé</i> y Baile
Enero	16	<i>Haydé</i> y Baile.
Enero	17	<i>Haydé</i> y Baile.
Enero	18	<i>El Dominó Azul</i> y Baile
Enero	19	<i>El Valle de Andorra</i> y Baile
Enero	20	No hubo función.
Enero	21	<i>Los Diamantes de la Corona</i> (tarde)
Enero	21	<i>Catalina</i> y Baile (noche)
Enero	22	<i>La cisterna Encantada</i> y Baile.
Enero	23	<i>Jugar con fuego</i> y Baile (tarde)
Enero	23	<i>La cisterna encantada</i> y Baile. (noche)
Enero	24	<i>La Cisterna encantada</i> y Baile.
Enero	25	<i>Jugar con fuego</i> y Baile.
Enero	26	<i>El Marqués de Caravaca</i> . Baile. <i>Cola del Diablo</i> . Baile.
Enero	27	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Enero	28	<i>La Cisterna Encantada</i> y Baile (tarde).
Enero	28	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.(noche)
Enero	29	<i>La Cola del Diablo</i> . Baile. <i>Pablito</i> . Baile.
Enero	30	<i>La Cisterna Encantada</i> y Baile.
Enero	31	<i>Catalina</i> y Baile.

Febrero	1	No hubo función.
Febrero	2	<i>Los Diamantes de la Corona</i> (tarde)
Febrero	2	<i>Catalina</i> y Baile (noche)
Febrero	3	<i>Catalina</i> y Baile
Febrero	4	<i>Jugar con fuego</i> y Baile (tarde)
Febrero	4	<i>La Cisterna Encantada</i> y Baile.(noche)
Febrero	5	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Febrero	6	<i>La Cola del Diablo</i> . Baile. <i>Pablito</i> .
Febrero	7	<i>La Cisterna Encantada</i> y Baile.
Febrero	8	<i>Jugar con fuego</i> y Baile.
Febrero	9	No hubo función.
Febrero	10	<i>Diez mil duros</i> . Primer cuadro del <i>Marqués de Caravaca</i> . Coro de <i>La espada de Bernardo</i> . Vals de verano Baile. <i>Bodas de Juanita</i>
Febrero	11	<i>El valle de Andorra</i> . (tarde)
Febrero	11	La función de ayer (noche)
Febrero	12	<i>Diez mil duros</i> . Primer cuadro del <i>Marqués de Caravaca</i> . Coro de <i>La Espada de Bernardo</i> . Baile. <i>Las Bodas de Juanita</i> . Baile.
Febrero	13	<i>La Cola del Diablo</i> . Baile. <i>Las Bodas de Juanita</i> .
Febrero	14	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Febrero	15	<i>La Cisterna Encantada</i> y Baile.
Febrero	16	<i>La Cola del Diablo</i> . Baile. <i>Las Bodas de Juanita</i> .
Febrero	17	<i>El Marqués de Caravaca</i> . Baile. <i>Bodas de Juanita</i>
Febrero	18	<i>El Dominó Azul</i> y Baile (tarde)
Febrero	18	<i>El Marqués de Caravaca</i> . Baile. <i>Las Bodas de Juanita</i> .
Febrero	19	<i>El Valle de Andorra</i> . Baile.
Febrero	19	<i>El Marqués de Caravaca</i> . Baile. <i>La Cola del Diablo</i> . Baile
Febrero	20	<i>La Cisterna Encantada</i> y Baile.
Febrero	21	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Febrero	22	<i>El Valle de Andorra</i> y Baile.
Febrero	23	No hubo función.
Febrero	24	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Febrero	25	<i>Catalina</i> (tarde)
Febrero	25	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile (noche)
Febrero	26	No hubo función.

Febrero	27	<i>Galanteos en Venecia</i> y Baile.
Febrero	28	<i>Galanteos en Venecia</i> y Baile.
Marzo	1	<i>Galanteos en Venecia</i> y Baile.
Marzo	2	No hubo función.
Marzo	3	<i>Catalina</i> y Baile.
Marzo	4	<i>Catalina</i> (tarde)
Marzo	4	<i>Galanteos en Venecia</i> y Baile.
Marzo	5	<i>Galanteos en Venecia</i> y Baile.
Marzo	6	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Marzo	7	<i>Tramoya</i> . Baile. II Acto del <i>Sueño</i> . Cavatina de <i>Hernani</i> .
Marzo	8	<i>Tramoya</i> . Baile. II Acto del <i>Sueño</i> . Cavatina de <i>Hernani</i>
Marzo	9	No hubo función.
Marzo	10	<i>Catalina</i> y Baile.
Marzo	11	<i>Galanteos en Venecia</i> (tarde).
Marzo	11	<i>Catalina</i> y Baile. (noche)
Marzo	12	<i>El Marqués de Caravaca</i> . Baile. <i>Las Bodas de Juanita</i> .
Marzo	13	No hubo función.
Marzo	14	<i>La Estrella de Madrid</i> y Baile.
Marzo	15	<i>La Estrella de Madrid</i> y Baile.
Marzo	16	No hubo función.
Marzo	17	<i>La Cola del Diablo</i> . Baile. <i>Pablito</i> .
Marzo	18	<i>Catalina</i> y Baile.
Marzo	19	<i>Catalina</i> y Baile.
Marzo	20	No hubo función.
Marzo	21	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Marzo	22	<i>El Valle de Andorra</i> y Baile.
Marzo	23	No hubo función.
Marzo	24	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Marzo	25	<i>El Valle de Andorra</i> (tarde)
Marzo	25	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile (noche).
Marzo	26	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Marzo	27	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Marzo	28	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Marzo	29	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.

Marzo 30 al 9 de Abril incluidos no hubo funciones por la Semana Santa.

Abril	8	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	9	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	10	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	11	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	12	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	13	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	14	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	15	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	16	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	17	<i>Galanteos en Venecia</i> y Baile.
Abril	18	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Abril	19	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	20	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	21	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	22	<i>Galanteos en Venecia</i> y Baile (tarde)
Abril	22	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	23	<i>Mis dos mujeres</i> y Baile.
Abril	24	<i>Los Diamantes de la Corona</i> y Baile.
Abril	25	<i>Diez mil duros. El estreno de una artista</i> y Baile.
Abril	26	<i>La Cisterna Encantada</i> y Baile.
Abril	27	No hubo función.
Abril	28	<i>Catalina</i> y Baile.
Abril	29	<i>Catalina</i> y Baile.
Abril	30	<i>La Cola del Diablo. Baile. Las Bodas de Juanita.</i>
Mayo	1	<i>Amor y Misterio. Baile.</i>
Mayo	2	<i>Amor y Misterio. Baile.</i>
Mayo	3	<i>Amor y Misterio. Baile.</i>
Mayo	4	<i>Amor y Misterio. Baile.</i>
Mayo	5	<i>Amor y Misterio. Baile.</i>
Mayo	6	<i>Diez mil duros. Baile. Estreno de una artista. Bodas de Juanita, (tarde)</i>
Mayo	6	<i>Amor y Misterio y Baile. (noche).</i>
Mayo	7	<i>Amor y Misterio. Baile.</i>
Mayo	8	<i>Amor y Misterio. Baile.</i>

Mayo	9	<i>Las Bodas de Juanita. El Grumete. Baile. La Vergonzosa en Palacio.</i>
Mayo	10	<i>Diez mil duros. Baile. La Vergonzosa en Palacio.</i>
Mayo	11	<i>El Valle de Andorra y Baile.</i>
Mayo	12	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Mayo	13	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Mayo	14	<i>Amor y Misterio y Baile.</i>
Mayo	15	<i>Catalina y Baile.</i>
Mayo	16	<i>Catalina y baile.</i>
Mayo	17	<i>Catalina y Baile.</i>
Mayo	18	No hubo función.
Mayo	19	<i>La Cola del Diablo. don Simón y Baile.</i>
Mayo	20	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Mayo	21	<i>Acto 3º de Amor y Misterio. El estreno de una artista. Aventura en Marruecos.</i>
Mayo	22	<i>El Moreto y Baile.</i>
Mayo	23	<i>Los Diamantes de la Corona y Baile.</i>
Mayo	24	<i>Catalina y Baile.</i>
Mayo	25	<i>Amor y Misterio. Baile. Aventura en Marruecos</i>
Mayo	26	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Mayo	27	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Mayo	28	<i>2º Acto de Catalina. 2º de Los Diamantes y 2º de Moreto.</i>
Mayo	29	<i>El Marqués de Caravaca. 1º acto de Los Diamantes. 3º de Mis dos mujeres.</i>
Mayo	30	<i>Los Diamantes de la Corona.</i>
Mayo	31	Beneficio de los Font.
Junio	1	<i>Galanteos en Venecia y Baile.</i>
Junio	2	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Junio	3	<i>Catalina y Baile.</i>
Junio	4	No hubo función.
Junio	5	<i>Aventura de Tirso. Tramoya.</i>
Junio	6	No hubo función.
Junio	7	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Junio	8	No hubo función.
Junio	9	<i>Mis dos mujeres y Baile.</i>
Junio	10	<i>Catalina y Baile.</i>

Junio	11	No hubo función.
Junio	12	No hubo función.
Junio	13	<i>Moreto</i> y Baile.
Junio	14	No hubo función.
Junio	15	No hubo función.
Junio	16	<i>Pedro y Catalina. El Grumete. La Cola del Diablo.</i>
Junio	17	<i>Pedro y Catalina. El Grumete. Las Bodas de Juanita.</i>
Junio	18	No hubo función.
Junio	19	No hubo función.
Junio	20	<i>Amor y misterio</i> y Baile.
Junio	21	No hubo función.
Junio	22	<i>Pedro y Catalina.</i> Baile. <i>Guerra a muerte.</i> Baile.
Junio	23	<i>Pedro y Catalina.</i> Baile. <i>Guerra a muerte.</i> Baile.
Junio	24	Acto II de <i>Los Diamantes.</i> Baile. <i>Guerra a muerte.</i>
Junio	25	Acto III de <i>Amor y Misterio.</i> Baile. <i>Guerra a muerte.</i>
Junio	26	No hubo función.
Junio	27	<i>Las Bodas de Juanita.</i> Baile. <i>Guerra a muerte.</i>
Junio	28	No hubo función.
Junio	29	1º y 3º Actos de <i>Amor y misterio.</i> <i>Guerra a muerte.</i>
Junio	30	<i>Don Simón</i> (2ª parte). Dos arias por el señor Barbat y <i>Guerra a muerte</i> (que no se pudo hacer por la enfermedad repentina de la Ramírez, haciéndose una pieza de concierto)
Julio	1	<i>Amor y Misterio.</i>

Fin de la Empresa del año.

(196) *Un viaje al vapor* se representó el 24 de diciembre (Nochebuena) a las 4 y 1/2 de la tarde. El libreto hizo reír y la música fue aplaudida. Véase el adjunto libreto impreso.

Hay que advertir que esta zarzuela la escribió Pepe Olona con destino a nuestro Teatro de la Zarzuela pero como no había lugar de representarla, se la dio al del Circo.

(197) *El Esclavo* estrenada en el día de Nochebuena a las 4 y 1/2 de la tarde, tuvo un éxito frío: la música valía muy poco. Adjunto el libreto.

## NOTICIAS TEATRALES ENTRE LOS AÑOS 1857-1859<sup>5</sup>

### AÑO 1857

(198) El 22 de enero de 1857 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela *Cuando ahorcaron a Quevedo*, zarzuela en 3 actos, cuyos autores del libreto Isidoro Gil y Luis de Eguilaz, habían querido que yo se la pusiera en música, pero como a mi no me satisfizo el susodicho libro, se la dejaron a Manuel Fernández Caballero que hizo una música bastante bonita aunque revelaba la inexperiencia del principiante; sin embargo recuerdo que el final del Acto I era muy bueno y de efecto, no así el libreto que no logró interesar y aun pareció demasiado verde e inverosímil por cuyas razones tuvo una vida muy efímera. Los mismos autores se convencieron del desgraciado éxito cuando ni se atrevieron a gastar dinero en la impresión del libro por cuya razón acompaña aquí el manuscrito que sirvió para apuntar dicha zarzuela. La fecha del 5 de diciembre que tiene apuntada el Acto I es la del día en que empezaron los ensayos. Hay que advertir que Joaquín Gaztambide hizo algunas piezas de esta zarzuela entre las cuales recuerdo una que cantaba Caltañazor en el primer acto y que hizo muy buen efecto.

El reparto era el siguiente:

Giovanetta _____	Adelaida Latorre
Miguela _____	Matilde Flores
Marieta _____	Dolores Fernández
Berta _____	Dolores Gómez (199)
Quevedo _____	Francisco Salas
Picolini _____	Vicente Caltañazor
Herrera _____	Manuel Sanz
Cavalcanti _____	Francisco Calvet
Príncipe _____	Ramón Cubero
Souza _____	Manuel Fernández
Senador _____	Manuel Fernández

---

<sup>5</sup> Estos años aparecen en los manuscritos 14.078.

Un ciego \_\_\_\_\_ Tomás Galván  
Un Heraldito \_\_\_\_\_ Ramón Pavón  
Menardini \_\_\_\_\_ Francisco Arderius

En los carteles, sin embargo de que Gaztambide escribió alguna música para esta obra, no contó más nombre de compositor que el de Caballero.

(200) *El Lancero* estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 31 de enero de 1857 gustó mucho y se la repite con frecuencia; la música es ligera y agradable y una jota que cantaba el coro en el Introducción perfectamente y que es bonita, mereció los honores de la repetición. El adjunto libreto está dedicado por Camprodón. Suya es la firma autógrafa.

(201) El 16 de febrero de 1857 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela la adjunta *Corte de Mónaco*: su música era muy trivial y su éxito en conjunto fue pasadero pero de ningún resultado para la caja del teatro. Esta obra murió para no resucitar más a los pocos días de su estreno.

(202) Por esta época se había puesto muy enferma la actriz Matilde Flores y había roto su escritura con nosotros y no sólo por causa de la enfermedad sino porque en la práctica habíamos visto defraudadas las esperanzas que teníamos fundadas sobre la utilidad de esta bonita joven. En su lugar habíamos contratado a la tiple Teresa Rivas que se hallaba a la sazón sin ajuste y que aun no había alcanzado la reputación que ya tiene.

El 21 de febrero de 1857 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela la obra *Fra Diávolo*, que no hizo más que pasar y morir a los pocos días. La música contenía algunos trozos agradables pero en conjunto valía muy poco.

(203) *Juan Lanas*, se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 10 de marzo de 1857 con buen éxito. La música tenía muchos trozos agradables y demostraba los adelantos que de día en día hacía su autor Manuel Fernández Caballero.

El libreto de esta obra alarmó a Pastorfido quien decía que el argumento se lo había robado Camprodón de una zarzuela titulada *Diez*



*minutos de reinado*. Yo creo que los dos lo habían robado del repertorio francés, si bien Camprodón lo había hecho con tino y el otro no.

(204) La noche del 14 de marzo de 1857 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela *Encogido y estirado*. Esta zarzuela hacía más de una año que su autor don Agustín Azcona la había escrito habiéndole nosotros hecho sobre ella diversas observaciones, se la llevó y retocó muchas veces, volviendo siempre a nosotros para que se pusiese en música y se representase. Viendo que ninguno de los compositores de casa querían encargarse de ella, no sé cómo, fue a parar a manos del compositor Espín y Guillén, quien lo puso en música. En esto cayó malo Azcona, que ocupaba el destino de conservador del Teatro Real y murió. Las circunstancias de su muerte son muy extrañas y por lo mismo diré algo de ellas. Azcona era un hombre bajo de estatura y feo; era tan extraordinariamente velludo, que de los cañones de las narices y de las orejas les salían unos mechones de pelo tan espesos cómo felpudos; y no es esto lo más singular sino que también tenía pelos en abundancia en el interior de la boca y garganta. Era tan aficionado a fumar que en los muchos años que yo le conocí y traté, no logré verle una sola vez que no tuviera el cigarro encendido entre los labios. Por lo demás, era amable, muy instruido y de trato ameno; como poeta tenía felices disposiciones para pintar cuadros de costumbres del pueblo bajo de Madrid<sup>6</sup>, pero era tan extraordinariamente (205) concienzudo y aficionado a limar sus composiciones que recuerdo haberle oído decir, cuando escribía el libreto de la zarzuela *Moreto* que una pieza destinada a la música la había escrito 22 veces y otras tantas la había arrojado a la chimenea. Azcona había sido actor en los Teatros de la Cruz y el Príncipe, pero como tal bastante malo. Este sujeto pues, desde que apareció otra vez el cólera morbo en Madrid, había dado en la singular aprehensión de que se moriría de tal enfermedad; con tal idea, y suponiendo que los alimentos habían de dar lugar a que se viera atacado de ella, se impuso un régimen dietético tan metódico y exagerado que no tomaba ni una pequeña porción de caldo sin haber primero consultado el reloj y haberlo medido y templado con la más escrupulosa nimiedad. Así se torturó Azcona todo el tiempo que duró la influencia colérica en Madrid, pero cuando ya ésta hacía mucho tiempo

---

<sup>6</sup> Véanse las zarzuelas *El Juicio de Rosa* y otras.

que había cesado completamente, y cuando ni siquiera se hablaba de semejante enfermedad, entonces Azcona se vio atacado fuertemente de ella y murió, ¡cosa bien singular, y que daría pie a extenderme en reflexiones que no son de este lugar !!.

*Encogido y estirado* ya estaba puesta en música por Espín, cuando acaeció la referida muerte de Azcona y Espín que había logrado ingerirse en Palacio y que la Reina le prometiera protección, consiguió de esta Señora la palabra de que asistiría a la primera representación de *Escogido*. En tales (206) circunstancias, vino Espín a nosotros y diciéndonos que la Reina asistiría y considerando por otra parte que la obra era póstuma de un amigo nuestro, acordamos por fin su representación, aunque abrigando fundados temores respecto al éxito que tendría y que tuvo en efecto, pues a pesar de que la presencia de la Reina suele dar mucha gravedad al público de los teatros, en la noche de *Escogido*, no fue bastante a contener los silbidos de la multitud y los sarcasmos de todos, incluso la misma Reina se burló completamente de la obra, cuyo manuscrito adjunto y que no sólo no se imprimió sino que aquella noche murió de cólera del público así como su autor, había muerto de cólera morbo.

(207) El día 12 de abril de 1857 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela la obra *Los Magyares*, con éxito estrepitoso y brillante. Esta zarzuela ha sido una mina de oros encontrada por la Empresa y sus grandes productos nos sacaron de los apuros y penuria en que nos hallábamos.

La dedicatoria manuscrita que tiene su adjunto libro, se refiere a la parte que yo tomaba en esta obra tocando entre bastidores el órgano, la campana y el tamboril, y dirigiendo toda la parte musical interior. Varias piezas de esta zarzuela se han hecho populares y toda la música ha sido impresa por el almacenista Casimiro Martín.

Para que se forme una idea del lujo con que se puso en escena esta obra, indicaré las personas que tomaban parte en la procesión del acto cuarto.

Comparsas:

Gastadores \_\_\_\_\_ 5

Tambores \_\_\_\_\_ 3

Granaderos	8
Aldeanos	14
Marineros	7
Mazeros	4
Caballeros	13
Edecanes	4
Húsares	13
Oficiales	2
Generales	6
Jueces	5
Lacayos	4
Palafreneros	3
Pajes	7
Chicos	5
Aldeanos	7
Damas	2
Asistencias	4
Total	112

(208) Cuyo total de 112 comparsas, unido a 60 músicos de las dos bandas militares y a los 3 personajes principales componen el número de 175 personas que formaban la procesión, mientras estaba en la escena el coro de ambos sexos compuesto de 22 hombres y 14 mujeres con Alberto y Marta; en todo 213 personas.

(209) El 12 de mayo de 1857 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela *Un sobrino*, obra tanto en el libreto como la música muy mediana y que tuvo el resultado de pasar desapercibida y casi silbada, exceptuando algunas escenas en que la Latorre ejecutaba muy bien su papel y alguna otra en que Cubero logró excitar la hilaridad del público.

(210) La desavenencia de Oudrid con nosotros que atrás queda referida, dio por fin el resultado a que se organizara en el Teatro del Circo para los meses de verano una compañía de Zarzuela a cuyo frente estaba dicho Oudrid y otros actores, que sin mal no recuerdo eran García y Tamayo (Victorino); constituidos los tres en empresarios y contratando

a varios artistas entre los cuales se contaba la Amalia Ramírez, Teresa Rivas, que hizo apreciar más del público, Tirso de Obre porque ejecutó el *Moreto*, y que cantando por primera vez en Madrid, fue muy bien recibido. Esta empresa representó con buen éxito algunas zarzuelas ya conocidas y estrenó tres nuevas, siendo la primera de ellas la adjunta titulada *El Hijo del Regimiento* que se hizo por primera vez en el Circo la noche del 22 de agosto de 1857 y que tuvo buen éxito, aunque según creo no produjo mucho dinero.

(211) El 3 de septiembre de 1857 se estrenó en el Teatro del Circo *Diez minutos de reinado*, zarzuela en 1 acto (que se ha referido atrás al hablar de *Juan Lanas*) que fue silbada furiosamente y así creo que su primera y única representación no se acabó.

(212) En el Circo también el mismo día 3 de septiembre de 1857 se estrenó la zarzuela *La Colegiala* que gustó mucho por las monaditas de la Amalia Ramírez que hizo la protagonista y cuyo es el adjunto retrato litografiado que está algo parecido al original.

(213) Por esta época habíamos contratado a la actriz italiana Adelaida Britón con su compañía, la cual desde el 16 de septiembre de 1857 al 16 de octubre del mismo año, ambos inclusive, dio 21 representaciones en el Teatro de la Zarzuela empezando por la tragedia *Medea* y concluyendo con la *Giuditta*, en cuyas representaciones pagó el público de Madrid la cantidad de 513.129 reales vellón, que salen a 24.434 por representación, una con otra; lo cual unido a otros productos que nos proporcionó esta especulación también en Barcelona y Valencia, resulta que este negocio tuvo el resultado siguiente:

Ingresos _____	647.721 R.V.
Gastos _____	538. 429 R. V.
Ganancias líquidas ____	109. 292 R. V.

Los pormenores de toda esta especulación los tengo consignados en un tomo a parte que contiene la colección de tragedias que la Britón representó en Madrid.

EL día 15 de octubre de 1857 empezamos la temporada teatral con el estreno de *El Relámpago*, en nuestro Teatro de la Zarzuela. Noches antes, al salir del ensayo de esta obra yo quise oponerme a su representación por ver lo mal que hacía su papel el llamado tenor Eugenio Fernández, pero tanto me rogaron mis compañeros y en particular Gaztambide que al fin accedí a la representación aunque no por eso perdí el temor de que Fernández me destrozara la obra, como así sucedió. La zarzuela sin embargo, gustó mucho, pero Fernández fue silbada, supóngase (214) como estaría mi ánimo viéndome en la precisión de dirigir la orquesta al mismo tiempo que Fernández era recibido con la burla del público.

Esta obra, sin embargo de su primer mal pasó, gusto mucho, y quedó en repertorio con frecuencia en Madrid, y habiéndose ejecutado con gran éxito en los teatros de provincias. La escribí en el espacio de 22 días, estando en La Granja pasando el verano alojado en una casa con Salas y su familia, que me tuvieron gratuitamente a mesa y mantel. Es de las obras mías que más me gusta.

En la temporada 59-60 sustituí la cavatina del tenor en *El Relámpago* por otra nueva escrita para que la cantara Blasco y cuyos versos autógrafos de Camprodón van adjuntos.

(215) *La Jardinera* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 12 de diciembre de 1857 con un éxito mediano, y la segunda o tercera noche de su representación fue prohibida por el gobierno a título de que era inmoral su argumento lo cual hirió mucho a Camprodón por creer que esto era un pretexto para perjudicarlo, sólo por ser amigo de O'Donnell y por consecuencia de un Partido Político diferente al que mandaba.

La obra ciertamente valía poco, pero sin embargo no me parece digna de tal calificación. La música tenía algunos trozos bonitos. No ha vuelto a representarse hasta hoy día.

(216) *La roca negra* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el día de Nochebuena, 24 de diciembre de 1857, a las cuatro y media de la tarde con poca gente de público y con éxito muy mediano. Había una batalla que el público hizo repetir, pero la obra valía muy poco a excepción de alguna pieza de música.

## AÑO 1858

(217) La noche del 5 de noviembre de 1858 se estrenó en el Teatro de la Zarzuela una obra llamada *Oda Sinfonía* con el título de *Una tempestad en América*, la cual era una especie de Zarzuela en un acto en la que había un escena de negros que ejecutaron la Luisa García y Ramón Cubero con acompañamiento de coros de ambos sexos y bailarines. Su asunto, cuyo autor me es desconocido y cuyo manuscrito no he podido obtener, se reducía a una madre negra que decía cuatro tonterías a su hijo sobre marchar a trabajar a América; se movía una gran tempestad y luego aclaraba el tiempo y salía el sol; venían muchos negros y negras, decían una plegaria y luego cantaban y bailaban su tango acompañados de orquesta, banda e instrumentos negreros, en cuyo tango lució mucho Cubero que cantaba las coplas. La música era el elemento dominante de esta obra y estaba escrita por un músico mayor del Regimiento llamado Llorens. Esta cosa agradó al público aunque en conjunto valía poco y era más el ruido que las nueces. Se representó muy pocas noches.

Adjunto el manuscrito mismo que sirvió en el Teatro. No se ha impreso.

(218) *Por conquista* se estrenó en el mismo Teatro y noche que la obra antes mencionada y gustó mucho. Esta obra tiene la circunstancia de haber sido escrita en su mayor parte por mi amigo Joaquín Helguero, y está sin embargo firmada por Camprodón, quien hizo las piezas para la música y alguna otra cosa del libro solamente. ¡Alabo la poca aprehensión!. Adjunto el libreto.

(219) *El Planeta Venus*, estrenada en la Zarzuela el 27 de febrero en 1858, fue bien recibida y dio buenos resultados, debidos más que nada a la novedad del asunto y gran lujo con que se puso en escena. El libreto sin embargo, no interesó gran cosa, y la música aunque está muy bien escrita y tiene alguna pieza de efecto, no llevó las exigencias del público que vio en parte defraudadas sus esperanzas; con todo la obra llamó mucha gente al teatro en toda la temporada de su estreno. Yo creo que no vale gran cosa.

(220) *San Sisenando* estrenada en el Teatro del Circo el 4 de abril de 1858, hizo gracia pero dio pocos resultados y no se he vuelto a representar.

(221) El 7 de abril de 1858 se estrenó *Armas de buena ley*. Ni el libreto ni la música, gustaron el público aunque no la rechazó con silbidos pero sin embargo murió esta obra, quizá para siempre. La dedicatoria manuscrita es de puño y letra de Ramos.

(222) *Amar sin conocer*, estrenada en la zarzuela el 24 de abril de 1858 tuvo buen éxito, pero desigual debido a su argumento; la música tuvo muchas piezas aplaudidas y algunas que merecieron los honores de la repetición.

Gaztambide y yo nos habíamos propuesto hacer la música imitándonos mutuamente en el estilo y esto, hasta cierto punto, lo conseguimos haciendo dudar a todos sobre el autor de cada pieza. Las de mi composición eran las siguientes:

1ª Toda la gran escena y baile de Introducción y coro.

2ª Dúo de Bartolo y Fabricio que gustó mucho y se hizo repetir y en el cual introduje el instrumento oboe pastoral que es una dulzaina mejorada.

3ª El coro y pieza concertante que empieza "¡Oh que enfadosa!"

4ª La pieza concertante del 2º Acto que empieza "Dios os guarde".

5ª El dúo de Laura y Fabricio que empieza "¡Que silencioso!", y cuyo dúo sufrió algunos cortes antes de la primera representación y luego ha llegado a suprimirse totalmente.

6ª La Romanza de Don Alvaro "Rompe corazón mío".

Todas las otras piezas fueron compuestas por Gaztambide, quien también hizo el preludio introductorio del Acto 3º sobre un motivo mío.

En la segunda representación de esta obra me ocurrió que estando yo disfrazado con un dominó entre la banda militar que estaba en una especie de tribuna baja al fondo de la decoración del primer acto, y con un tamborcillo marcando el compás, al concluirse la pieza de música y saltar yo para adentro, se rompió bajo mis pies un tablón del escenario y me hice una gran herida en la pierna derecha (223). la cual no me impidió subir al palco donde estaba mi madre y decirle: "Vengo a advertirte que no te asustes cuando te cuenten que acabo de estrellarme". Esta herida me tardó en curar más de un mes y me ha dejado buena cicatriz y alguna reliquia que me la recuerdan en los cambios de estación que por lo tanto no me dejará olvidar a *Amar sin conocer*, obra a la que fuera de esto no tengo mucho cariño por que me parece de un valor mediano por más que haya dado buenos resultados a la empresa.

(224) *Bruschino* traía una gran reputación de París y por esto la pusimos en escena en nuestro teatro el 1 de junio de 1858. La sinfonía gustó mucho y se hizo repetir: lo demás de la obra no satisfizo al público; sin embargo fue respetada y aun aplaudida por llevar el augusto nombre de Rossini. Su ejecución en la parte vocal fue muy mediana.

(225) El 8 de junio de 1858 se estrenó con gran éxito *Casado y soltero*. El público se rió mucho y aplaudió e hizo repetir la canción que cantaba la Murillo.

Con esta canción ocurrió un incidente desagradable en la tercera o cuarta noche de la representación y fue que unos cuantos abonados entre los que figuraba mi primo Eugenio Arriaza, se propusieron pedir a la Murillo que en vez de la canción de la zarzuela, cantara una malagueña que ella cantaba con mucha gracia. Sin decir a nadie nada lo arreglaron todo y poniéndose de acuerdo con el concertino Rodríguez, llegó el momento de la canción y empezaron los abonados a pedir la malagueña consabida; no recuerdo si la Murillo llegó a cantarla o no, pero lo que no se me ha olvidado es que viendo esto Gaztambide, montó en cólera y con la mayor descompostura le dijo a la Murillo cuantas insolencias más desvergonzadas puedan imaginarse y al concertino lo echó del teatro habiéndole dado también un sofoco tremendo. Esto fue un verdadero escándalo, pero los abonados callaban y no salían a la defensa de la mujer ultrajada y solamente uno quiso pedir satisfacciones, pero se metió en



baraja y no hubo lances a todo esto la Murillo (226) lloraba, y viendo Camprodón y yo las cosas en tal estado, procuramos calmar la ira y el amor propio exaltado de Gaztambide, y mucho después de acabada la función, conseguimos que él nos comisionara para ir en su nombre a calmar y a dar satisfacciones a la Murillo de que no había sido en su ánimo el de ultrajarla. Así lo hicimos Camprodón y yo, yendo a casa de la Murillo a las 2 de la noche, donde cumplimos nuestra misión y con la cual terminó el asunto sin tener resultados ulteriores.

Toda la escena de injuriar Gaztambide a la Murillo, tuvo lugar en el vestuario del Teatro.

(227) Por esta época, Oudrid, trabajaba sin descanso para organizar su empresa de zarzuela en el Circo; hasta había comprometido a diversos actores y autores a lo cual había cooperado Hernando y algunos otros individuos disidentes de nuestra empresa y por fin abrieron el Teatro del Circo el 16 de junio de 1858, estrenándose con *La Pata de Cabra*, antigua comedia de magia, a la cual se habían añadido algunos coros y otras piezas que puso en música el mismo Oudrid para convertirla en zarzuela y para que hiciera el papel de Don Simplicio el actor llamado Mariano Fernández, quien para cantar tenía una voz perruna y desagradable.

No he podido obtener el libreto de este arreglo de *La Pata de Cabra*, pero sólo diré que a pesar de los gastos que se hicieron para poner en escena esta zarzuela el éxito no correspondió a las esperanzas que la empresa tenía en ella y antes al contrario, creo que contribuyó y no poco, al mal resultado de las especulaciones.

En el Teatro de la Zarzuela se estrenó el 19 de junio de 1858 *Giralda*, cuyo libreto es adjunto con una dedicatoria autógrafa de Mariano Pina. El éxito de esta zarzuela fue muy frío y el público silbó sólo a la Castro, cuando debía haber silbado a todos por lo mal que interpretaron la música francesa de esta obra. Los resultados fueron nulos.

(228) *Un Pleito* se estrenó en la Zarzuela el 22 de junio de 1858 con buen éxito. En esta obra cantaba Salas un vito de una manera notabilísima que entusiasmo al público y que desde entonces siempre que lo canta le piden la repetición. El total de la música de esta obra es muy agradable.

(229) En la zarzuela, a 23 de junio de 1858 se estrenó *El Alférez* y no gustó; con razón, porque era una obra muy endeble por no decir muy mala.

(230) *Un Caballero Particular* estrenado en el Teatro de la Zarzuela el 28 de junio de 1858 tuvo un gran éxito. Hicieron mucha gracia los diálogos y de la música se distinguió mucho un cuarteto que se mandó repetir y que ha llegado a hacerse popular. La Lola Hernández hizo su papel de una manera notable, caricaturizando a la Ristori, lo cual fue muy celebrado.

(231) En el Circo a 28 de junio de 1858, se estrenó *El Vizconde de Letorieres*, con muy buen éxito. La música tenía piezas muy buenas y bonitas algunas de las cuales merecieron los honores de la repetición.

Casi todos los versos del libreto fueron compuestos por mi amigo Don Luis Fernández Guerra y Orbe, aunque no consta en el impreso más nombre que el del traductor García. Esta obra dio buena entrada.

(Papel suelto) Cada uno ha dado en dividendos 46.000R, resultando que desquitado de lo que ha ganado cada uno de los tres, resultará un líquido de ganancia del teatro:

Olona .....	32.632 r
Gaztambide .....	38.683 r
Barbieri .....	19.249 r

El Sr. Salas por sueldos de 8 meses .....	80.000 reales
De funciones extraordinarias y beneficio .....	30.000 r
Total .....	110.000 r

Ha tenido que dar 46.000, y queda un líquido de 64.000 ganados en 8 meses, o sea 8.000 al mes. El resultado de las ganancias es, por tanto, positiva.

Salas .....	8.000 r mensuales
Olona .....	4.079 r mensuales
Gaztambide .....	4.839 r mensuales

Barbieri ..... 1.0906 r mensuales

El Sr. Salas no ha trabajado nada y le ha estado tocando los cojones por lo que la empresa se disuelve.

Tanto por ciento de Olona en 8 meses ..... 40. 232  
Sueldo en 8 meses a 4.800 r por mes ..... 38. 400  
Total ..... 78.632

Tanto por ciento de Gaztambide ..... 27.083  
Sueldo en 8 meses a 7.200 r por mes ..... 57.600  
Total ..... 84.684

Tanto por ciento de Barbieri ..... 32.449  
Sueldo en 8 meses a 3.600 por mes ..... 28.800  
Total ..... 61.249

Resulta que al mes han ganado (1858):

Olona ..... 9829  
Gaztambide ..... 10.585  
Barbieri ..... 7696

Actos nuevos que se han dado en el año:

Olona ..... 4  
Gaztambide ..... 3 y 1/2  
Barbieri ..... 6 y 1/2

Olona no ha dirigido nada  
Gaztambide el T. y el *Bruschino* (y algunos días gratis).  
Barbieri: los coros y alguna obra de orquesta (gratis)

(232) El año cómico que acababa de finalizar había sido para nuestra empresa extraordinariamente laborioso y lleno de dificultades. Los gastos del presupuesto diario pasaban de 8.000 r y como los ingresos no habían

cubierto esta cantidad, de aquí la necesidad que habíamos tenido de hacer diversos dividendos entre nosotros para pagar todas nuestras obligaciones con la acostumbrada puntualidad proverbial en nuestra empresa, lo cual dicho se de paso, no ha tenido ejemplo en ningún teatro en tan largo periodo como en el nuestro, en el cual durante siete años, todos los días 1º y 16 de cada mes se abonaba la nómina general, y aun muchas veces nuestro contador pagaba sin que se le hubiera dado la orden conveniente y de aquí el gran crédito que teníamos como empresarios entre la gran familia teatral particularmente, y con todas las personas que nos conocían; los autores de las obras que poníamos en escena cobraban sus tantos por cientos con mayores ventajas, pues podían hacerlo cómo y cuando querían porque sus deudas era lo primero que el contador apartaba de las entradas y esta cantidad ni aun hacíamos ingresar en nuestra caja, sino que la poníamos desde luego en manos de nuestro mismo contador, para que pudiera efectuar estos pagos con mayor puntualidad e independencia de todos lo demás del teatro. La dirección de los trabajos del teatro la había tenido casi siempre Gaztambide que había adquirido fama de buen director, (233) pero que la había adquirido también y merecida de tener un carácter demasiado violento para el cargo que ejercía; por ésta y otras causas que serían largo de enumerar, Gaztambide se había hecho odioso a la casi generalidad de los actores y autores de el teatro, y sea que esta odiosidad le llegara a incomodar, o sea que ya se cansara de trabajar, o tal vez que tuviera otras ocultas miras, es lo cierto que en este último año teatral cometió diversos errores en la acción, los cuales quería hacer recaer sobre la sociedad toda de nosotros cuatro, que constantemente estaba combatiendo y criticando con el achaque de que era la causante de los malos pasos que en los últimos tiempos teatrales había dado. Ciertamente es que nuestra sociedad tenía defectos, pero no es menos cierto, que como habíamos puesto toda nuestra confianza en Gaztambide nombrándolo director absoluto de ella, no debía haberlo achacado todo a la sociedad, sino haber cargado con la parte de culpa tan principal que le tocaba por su posición especial.

Lo que yo sospecho como más probable, es que se despertó ambición en Gaztambide y como veía las pérdidas que la empresa había experimentado, quería como se dice vulgarmente estar sólo a las duras y no a las maduras; lo cierto es que tanto Gaztambide como Salas estaban ya hace mucho tiempo maldiciendo de la sociedad y diciendo que (234) el

teatro no podría ir bien mientras ella existiera. Un particular incidente que ahora diré, contribuyó mucho a su disolución, y es el siguiente: en el último reparto que habíamos tenido que satisfacer, quedaba por cubrir la parte que corresponde a Olona; éste se hallaba a la sazón en París, donde lo teníamos ocupado de algunos desagradables asuntos particulares. En este caso, le escribió Gaztambide una carta para decirle que remitiera la cantidad que le correspondía (28.000 r, si mal no recuerdo); contestó Olona que por los pronto no podía hacerlo pero que a su pronta vuelta a Madrid, saldaría sus cuentas con la sociedad, y entre tanto creo que escribió particularmente a Gaztambide para que, como amigos, le supliera hasta la vuelta la expresada cantidad; "estos amigos" le contestaron sin embargo, que no tenían el dinero, y que por consecuencia no se lo podían adelantar. En todas estas contestaciones, de la cuales a mi no me daban parte, oficial, se pasaron algunos días y por fin Olona volvió a Madrid. Entonces tuvimos una reunión los cuatro en el teatro, y en ella Olona, que tenía fundados motivos de incomodidad, expresó que no quería ser más tiempo empresario; a esto añadió Gaztambide que él no sólo no quería serlo, sino que quería se declarase disuelta la sociedad y que el teatro se adjudicara al mejor postor, porque él no quería más tiempo estar asociado con los demás y aquí suponía que la dicha sociedad sería causa de su ruina y de la de todos. Viendo yo el giro que tomaba la cuestión, tomé la palabra e hice los mayores esfuerzos para que no se deshiciera una compañía como la nuestra que había hecho tanto por la zarzuela y cuyos individuos habían ganado a la sombra de socios tantos intereses como artistas; todo fue en vano y Gaztambide y Salas se declaraban por la disolución, no tuve más remedio que sujetarme al voto de la mayoría, aunque con el mayor sentimiento porque sin formular mi presentimiento, abrigaba el temor de lo que había de suceder después. Resuelta la disolución, sólo quedaba determinar el precio que había de imponerse por el alquiler del teatro al que fuera empresario, discutimos sobre él, resolviendo que fuera el de 19.000 duros en cada temporada teatral; luego vinimos a parar en quien sería dicho empresario y no habiendo Gaztambide, Olona, ni yo querido serlo, después de haber tenido algunas otras juntas y de haber discutido las condiciones de la escritura de arriendo que redactó Olona, se le adjudicó a Salas. Firmamos esta escritura ante el escribano Garamendi, y quedó Salas como único arrendatario y empresario del teatro con unas condiciones de escritura

entre las que había algunas por las cuales Gaztambide, Olona y yo nos obligábamos a darle a Salas también (236) el usufructo exclusivo de nuestro repertorio de obras.

Olona se hallaba, según daba a entender, muy mal de fondos; y no sé si por esta causa si otra desconocida, contrató la venta de su cuarta parte en el T. de la Zarzuela a favor de Gaztambide, en la cantidad alzada de 9.000 duros pagos a plazos. Ignoro los trámites que llevó esta negociación, que no supe hasta que estaba entre ellos convenido la compra-venta, y cuya escritura se firmó por todos ante el escribano Caramendi, el día 9 de agosto de 1858. Graves motivos tendrá quizás Olona para tomar esta determinación, pero además no dejará de sorprenderme el ver que su "íntimo amigo" Gaztambide, que le había dicho anteriormente que no tenía dinero, le pagó el primer plazo en el acto, al firmar la escritura, con un documento de depósito transferible del Banco de España, el cual probaba claramente que Gaztambide tenía más dinero del que Olona quiso que le fiara para pagar su dividendo. También sorprendería a Olona el ver que para pagar el tal dividendo tenía el mismo Olona, cuando le escribieron tan apremiante carta, en poder del contador una cantidad por sus derechos de porcentaje que era casi suficiente a cubrir los 28.000 reales consabidos. Todo esto que a Olona no dejará de impresionar, lo recuerdo aquí porque después se me ha ocurrido la idea de que todas estas negociaciones, tal vez, estarían presididas por una idea ambiciosa y tal vez muy premeditada de parte de Gaztambide y Salas. Terminados todos estos incidentes (237), empezó Salas a obrar como empresario único, organizando el teatro a su manera, y empezando por atraerse a Oudrid, nombrándole autor de su teatro y más tarde Director de la orquesta, con el ánimo, sin duda, de destruir por este medio, cualquier combinación de empresa que pudiera propornérsele en otro teatro. Yo quedé en el Teatro sin destino alguno fijo, aunque con el mismo sueldo que tenía anteriormente y con el cargo de depositario y archivero de la sociedad, ya disminuida por la ausencia de Olona como copropietario.

En tal estado las cosas, dio Salas principio a su empresa, el 1-IX-1858, estrenando *Beltrán el aventurero*. Esta zarzuela, aunque lleva el nombre de Camprodón, sólo es suyo el plan y las piezas destinadas a la música; los diálogos son de Narciso Serra. Estaba destinada a que la pusiera en música Gaztambide, pero éste eludió el compromiso con Camprodón e hizo que pasar el poder de Oudrid, quien hizo una música de mogollón

que tuvo un resultado muy frío. La obra, en conjunto valía muy poco, y dio corto número de representaciones y estas las oyó el público con frialdad y casi con señales de desagrado.

(238) El 21 de julio de 1858 se estrenó en el T. del Circo *La Sirena*. Su éxito fue bueno, aunque no grande como dice el impreso. La música tenía algunas cosas buenas, pero en conjunto era muy pretenciosa y llena de reminiscencias de otras óperas italianas.

(239) El día 2 de agosto de 1858 se estrenó en el T. del Circo una zarzuela en un acto titulada *La cabaña*. La letra que no he podido adquirir y que no ha sido impresa, era no sé de qué autor español, pero traducida de la opera-comique francesa titulada *Le Chatelet*. La música estaba compuesta por el español, Ignacio de Ovejero (y valía muy poco) quien dirigió la orquesta en el primera y única representación. Esta obra tuvo mal éxito.

La empresa de Oudrid y sus compañeros, terminó y tuvo no sé qué pleitos o demandas judiciales que la proporcionó el ajuste del señor Alzamora.

Después he sabido que se había incluso impreso este libreto de *La Cabaña* y lo incluyo adjunto. La letra no es como dice el impreso de D. Angel Rodríguez, sino de dos autores que son Enrique Cisneros y Angel M<sup>a</sup> Cañete, que se ocultan bajo aquel supuesto nombre y hacen bien, pues su trabajo vale muy poco.

La fecha está equivocada en el impreso, debiendo decir 2 de agosto de 1858.

(240) El día 14 de septiembre de 1858 se estrena en el Teatro de la Zarzuela *La Embajadora*; su éxito fue muy mediano, porque además del poco interés del asunto, la música de Auber muy buena para los artistas, y en particular para los franceses, ni fue bien cantada no bien comprendida por el público. Yo trabajé mucho en ensayar dicha obra, pero ni por ésas conseguimos que gustara mucho. Salas se había empeñado en que la Dolores Castro cantara el papel de la Condesa, pero viendo lo mal que lo hacía, se le repartió a la Mora. En el tercer acto, cuando aparece el teatro y orquesta de Berlín, yo me presentaba a la cabeza de la pequeña orquesta del escenario y la dirigía, lo cual llamó la atención del público. No se

canto toda la música de la ópera, sino que se hizo la supresión de alguna pieza.

Esta obra dio poco dinero a la empresa de la zarzuela.

(241) *Céfiro y Flora*, estrenado el 24 de septiembre de 1858, es un disparatón con mala música pero que hizo reír al público y pasó bien merced a la graciosa manera con que lo representaron la Soriano y en particular Cubero. Había un obligado de flauta que tocaba Sarmiento deliciosamente y que todas las noches se hacía repetir por el público en medio de estrepitosos aplausos.

(242) El 6 de octubre de 1858 se estrenó *La perla negra*. El libreto no gustó y la música, aunque bien escrita, no llamó la atención porque la obra en conjunto era fría; así que el público la vio sin interés un corto número de representaciones; en la primera hubo algunos silbidos y verdaderamente, la obra no gustó a nadie y con razón. La dedicatoria manuscrita es autógrafa de Larra.

(243) *Un cocinero* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 16 de octubre de 1858 y gustó mucho por sus buenos versos y por la excelente manera con qué la representó Caltañazor; la música tenía cosas bonitas. Hay quien sospecha que en esta obra hay muchos versos de Serra y yo así lo creo.

(244) *Un primo* fue una zarzuela silbada y con razón, pues el libreto es estúpido y la música no valía dos cuartos. Se hizo el 18 de octubre de 1858.

(245) *La modista*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 2 de noviembre de 1858, fue silbada con justa razón, y ni se ha impreso ni vuelto a representar. Adjunto el manuscrito cuya letra es de Alejandro Rinchán y la música de Juan Molberg. Adjunto el manuscrito y el impreso.

(246) *Azón Visconti* se estrenó el 12 de noviembre de 1858. El libreto está versificado admirablemente como por García Gutiérrez, pero su asunto es algo embrollado. La música, que fue escrita por Arrieta el



verano anterior en la Alhambra de Granada y tenía trozos muy buenos, aunque en su totalidad no es de las obras más inspiradas de este buen autor. El éxito fue bueno; hubo algunas piezas que merecieron los honores de la repetición, pero con todo, la obra en conjunto, no dio grandes resultados ni entusiasmó al público. El dúo de tenor y bajo del tercer acto es la pieza mejor para mi gusto.

(247) *El joven Virginio* es un disparatón que hizo reír; su música era trivial aunque agradable. Gustó mucho la pieza de salida que cantaba Caltañazor, y se la hicieron repetir. La obra en conjunto no tenía importancia y pasó dando un corto número de representaciones.

(248) *El Dominó negro* lo presentó en el teatro Luis Guerra como el traductor anónimo, pero éste no era otro que Antonio Arnao que quería ocultar su nombre por razones de conveniencia suya. Yo lo descubrí sin embargo y me lo callé; la música de Auber, aunque muy buena, gustó poco, efecto de lo mal cantada por el tenor Marín que fue silbado. Este tenor lo había traído Valencia (Víctor), escriturado por orden de Salas, para lo cual había hecho un misterioso viaje con pretexto de ver a su padre, cuyo viaje valiera más que se lo hubiera ahorrado. El Coro de monjas del acto 3º gustó muchísimo y todas las noches lo hacía repetir el público, 3, 4 y hasta 5 veces, sin embargo, la obra en conjunto no gustó y dio pocos resultados.

(249) *El juramento* es un libreto de mucho interés dramático y tiene un música agradable siempre y con algunos trozos excelentes. El éxito de esta obra fue brillantísimo y ha dado, y aun está dando, grandes resultados pecuniarios. Yo me esmeré mucho en los ensayos y hasta hice innovaciones en un coro del Acto 3º, ¡bien me lo ha pagado el autor de la música!. Varias piezas fueron repetidas y en el dúo de los borrachos, se hacía notabilísimo Caltañazor por las apuntaduras de su caletre que hacía con el gran instinto musical que le distingue.

(250) Hacía poco tiempo que acaba de morir Martín Sánchez Allú dejando a su pobre madre sin recursos; esto, unido a que el Barón de Andilla tenía gran interés en hacer representar su traducción de *La dama blanca* cuya música era de aquel y estaba en poder de Salas, dio lugar a

que el mismo Salas nos reuniera a Arrieta, a Vázquez y a mi, para que diéramos nuestra opinión acerca de la conveniencia de representar la dicha *Dama Blanca*. Nos reunimos en efecto, leímos toda la música al piano con el mayor disgusto al ver lo mala que era; entonces dijo Salas que pensaba representarla con presencia de la Reina y a beneficio de la madre de Allú, lo cual consideraba como una obra de caridad que a la par le salvaba de su compromiso con Andilla y Morán. Esto oídos, mis compañeros se encogieron de hombros pero yo expresé mi opinión de que la zarzuela creía detestable y que no debía hacerse, mucho menos delante de la Reina; y que si consideraba esto como obra de caridad, que tampoco daba mi voto para que se representara, pues sería en menguante de la reputación del difunto compositor; al mismo tiempo dije que tratándose de socorrer a la pobre y desolada madre, sin necesidad de cantar la música de su hijo, (251) estaba yo dispuesto a contribuir con mis haberes, pero de ningún modo aprobaría la representación. Mi juiciosa opinión no sirvió de nada, pues a pesar de ello, *La dama blanca* se representó por primera vez en el Teatro de la Zarzuela en presencia de la Reina y en la noche del 28 de octubre de 1858. El resultado fue como yo lo había pronosticado; la familia Real se burló de la obra, y el público la silbó, aunque no estrepitosamente por respeto a las circunstancias con que se representaba.

(252) *Campanone* sé que se ejecutó en el Teatro de la Princesa de Valencia en el año 1858, pero ni sé día ni otra cosa, sólo que gustó al público.

(253) *Don Crisanto*, cuyos autores desconozco, se imprimió en 1858, pero hasta hoy, 30 de enero de 1860, no han llegado a mí noticias de que se haya representado en teatro alguno.

## AÑO 1859

(254) El asunto de *El burlador burlado* es frío, y aunque la pieza está bien versificada no interesó; la música carecía de inspiración y además a mí no me gustó ni pizca. El éxito de esta obra fue la indiferencia y aun desagrado del público, lo cual creo yo que merecía.

(255) *El capitán español* se estrenó la noche del 7 de febrero de 1859 con el éxito merecido, porque ni el libreto ni la música, ni la ejecución valían nada. Esta obra murió (RIP).

(256) *El robo de las sabinas* lo había dejado en mis manos García Gutiérrez al marcharse a Sevilla con el encargo de que yo me cuidara de su puesta en escena. Hay que advertir que esta obra estaba en disposición de ensayarse en noviembre de 1858, pero Salas no sólo antepuso a ella *El Dominó Negro* y *El joven Virginio*, sino también *El Juramento* que no estaba corriente de música. Esto me incomodó bastante, por las razones que luego se dirán. Llegó por fin su turno a *Las sabinas* y en esta obra tuve que hacer la tarea del negro, o lo que es lo mismo, hacerlo todo yo sólo sin el auxilio de nadie del teatro. Así pues repartí los papeles, leí la obra a los actores y a algunos autores amigos, entre ellos Ayala, Arrieta, y Guerra y Orbe; ensayé las escenas habladas poniéndolas en escena; ensayé los coros; parte principales y la orquesta; tracé el plano de las decoraciones; hice a Castellanos que me dibujara los figurines y aun yo mismo fui al museo y copié el figurín de las dueñas; di las listas de la maquinaria, guardarropía, sastre y demás; dispuse todo el aparato escénico y ensayé a las comparsas y servidores de escena; enseñé a bailar a las coristas de ambos sexos, luego dirigí la orquesta y finalmente corrí con la impresión y corrección de pruebas del libreto (257), teniendo el gusto de que en éste sólo haya quedado una errata en su página 45 donde dice *error* debiendo decir *amor*. El coro de mujeres fue preciso aumentarse para que hubiera el mismo número que el de hombres, y se hizo así, añadiendo a las de casa algunas discípulas del Conservatorio. Salas compró una buena colección de cortes de vestido riquísimos de seda, para todas las coristas, las cuales se presentaron en el segundo acto con gran lujo que llamó la atención. Se hizo una decoración nueva para el segundo acto y en fin, la obra se puso con un esmero y propiedad extraordinarios para la cual, Salas me facilitó cuanto yo quise.

Esta obra se representó la noche del 17 de febrero de 1859 por primera vez; el público la oyó con agrado, celebró los chistes que encierra y el coro de los puñales gustó muchísimo y se hizo repetir. El éxito en conjunto no dio frío ni calor, o lo que es lo mismo, fue apreciable y nada más; se dieron unas cuantas representaciones con

medianas entradas y luego no ha vuelto a repetirse. Yo ya sabía que la obra era débil.

Hay que advertir que Cubero estrenó el papel de Camilo, pero convinimos en que su nombre no contaría en el libreto porque era, según dijo, papel inferior a su categoría.

(258) *Las distracciones*, estrenada el 4 de marzo de 1859, se hizo repetir, y alguna pieza de música fue aplaudida. El éxito en conjunto fue regular.

(259) *Juan sin pena*, letra de D. Ramón de Navarrete, conocido por el seudónimo de Pedro Fernández, no gustó y fue silbada en la noche de su estreno, 16 de marzo de 1859. La música como la letra, valía poco o nada. El público salía diciendo que esta zarzuela en vez de llamarse *Juan sin Pena*, debía de llamarse, *Juan sin gracia*.

(260). El 30 de marzo se estrenó *Por faltas y sobras* para la salida del tenor cómico Carratalá que estuvo muy ronco y que además no gustó al público. La música de esta obra era pretenciosa pero mala, y la zarzuela en conjunto no gustó; por esa razón y por causa de dicho Carratalá no volvió a representarse tal disparate.

(261) *De la tierra de M<sup>a</sup> Santísima*, no tengo más noticias que las que van en el impreso. En Madrid no se ha representado.

(262) *El firmante* fue silbada y con razón porque era muy mala, por más que el autor de su música estaba muy engreído y trajo aquella noche al teatro a un sin número de vizcaínos amigos suyos, para que aplaudieran, lo cual no tuvieron ocasión de hacer.

(263) Ya hacía mucho tiempo que los poetas no trabajaban zarzuelas, sino traducciones del francés; pero ahora no sólo hacían esto con obras desconocidas en Madrid, sino que cogían comedias muy conocidas y las convertían en zarzuelas; esto, unido a la manía de Salas de introducir la música francesa o italiana para ver de prescindir del pago del porcentaje a los autores y tal vez no necesitar de éstos, daba por resultado la visible cadencia en que se encuentra hoy en día el género de

la zarzuela. Digo esto a propósito de la zarzuela *¡Quién manda, manda!*, cuyo asunto ya hacía tiempo que se había traducido del francés y representado en los teatros de Madrid con el título de *Napoleón no manda*, razón por la cual el público no se interesó mucho por esta zarzuela, si bien le gustó por la buena música que tenía y por otras buenas circunstancias de la obra en sí misma. Los resultados fueron medianos en cuanto a producto de las representaciones.

(264) *El sordo*, estrenado el 24 de abril de 1859, era una obra muy conocida del público como comedia, pero la música francesa que no conocía, no hizo gracia; para hacer el arreglo de poner a la música las palabras españolas, llamó Pina en su auxilio a Mariano Vázquez y entre los dos dieron a la partitura tales tajos y reveses que la hubiera desconocido su mismo autor Adam.

El público no gustó de esta obra, aunque la toleró algunas noches; sin embargo en la primera se oyeron silbidos.

(265) El mismo día, 24 de marzo de 1859, se estrenó *Frasquito*, y gustó mucho por sus situaciones cómicas y por su agradable música.

(266) *Las cábalas de Basilio* se representó por primera vez y única, la noche del 30 de mayo de 1859 en el Teatro de la Zarzuela. Esta zarzuela fue silbada estrepitosamente. La música era de un tal Taboada y no valía dos cuartos. Esta zarzuela no llegó a imprimirse. Adjunto está el manuscrito.

(267) *El último mono* lo había escrito Serra como pieza en un acto con destino a teatro de verso. Camprodón le compró la propiedad, añadiéndole las piezas de música la convirtió en zarzuela, y gustó extraordinariamente, tanto los versos, cuanto un tango que cantaba Galbán y que le hacían repetir todas las noches. En la primera representación, el papel de Sánchez que era un retrato del banquero Francisco de las Rivas, y como a éste sujeto le acababa de ocurrir un lance respecto al casamiento de su hija Carmen con un personaje de la aristocracia, cuyo lance parece tenía alguna semejanza con lo que pasa en las primeras escenas de la zarzuela, todo el mundo conoció la alusión y la celebró con la fruición que siempre el mundo celebra un tropezón de

otro, aunque éste se rompa una costilla. Hay que advertir, sin embargo, que Serra no pensó en tal retrato determinado que fue exclusiva idea de Calvet; y que cuando Salas se apercibió de ello fue a dar satisfacciones a Rivas y mandó a Calvet que en adelante saliera con otra fisonomía totalmente diferente a la de Rivas.

(268) *Un disparate* hizo reir mucho por la manera con que Cubero y Arderíus parodiaban a dos actores de la compañía italiana de la Ristori. Estos dos actores cada noche inventaban una nueva tontería que excitaba la hilaridad del público. Por esta razón se han hecho muchas representaciones de tal farsa, pues por lo que ella es en sí, vale muy poco como asunto y como música.

(269) *El cervero de Preston* se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 4 de marzo de 1859. Era una obra conocida ya mucho como comedia, con el título de *El Héroe por fuerza*. La música de Mariano Vázquez tenía algunas piezas buenas, pero en su totalidad era fría y de poco efecto. El libreto era traducción de A. Arnao y no ha llegado a imprimirse.

(270) Unos cuantos diputados a Cortes y otros cuantos literatos y periodistas, dieron en la manía de proscribir el sombrero llamado de copa alta, sustituyéndole por el hongo o chambergo; esto dio lugar por bastantes días a la alteración del público, que discutió por todas partes sobre la reforma del sombrero, que se paraba ante los escaparates de las sombrererías, que leería un libreto alusivo que publicó Eduardo Asquerino y el número de gacetillas que sobre ello traían los periódicos. Ya sin embrago había pasado el furor reformador, y la gente a penas se ocupaba en hablar de sombreros, cuando la noche del 8 de junio de 1859 se estrenó *La guerra de los sombreros*. Por esta razón y porque la pieza valía muy poco, y menos fuera de oportunidad, no hizo más que pasar riéndose el público de algunos adefesios que sacaban los coristas y con los chistes que tenía el diálogo, todos alusivos al asunto. La música valía poco.

Respecto a la reforma del sombrero, lo mejor que se publicó en Valladolid fueron estos dos endecasílabos que se imprimieron con el nombre de Ventura de la Vega, pero equivocadamente pues eran del novelista Fernández y González. Decían así:

"Yo, ni apadrino ni rechazo el hongo,  
si todos se lo ponen, yo me lo pongo."

(271) *El niño*, estrenado el 15 de junio de 1859, gustó mucho, y en particular por el dúo que cantaban la Zamacois y Caltañazor bailando una redova al estilo que la bailan los horteras y modistas en los salones llamados *de Capellanes*, cuyo dúo de repetía siempre.

(272) *La herencia de un barbero*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 24 de junio de 1859, fue silbada y lo merecía. La letra es de D. Nieto de Zamacois y la música de Javier Gaztambide. El libreto no ha llegado a imprimirse. Adjunto es el manuscrito.

(273) *Una guerra de familia*, que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 26 de junio de 1859, es un apropósito gracioso referente a la guerra de Italia; en los personajes de la zarzuela están envueltos los de este gran drama: *Florenxia*, representa a la Italia Central; *Da. Francisca Josefa* a Austria o su emperador; *Víctor*, el Rey de Cerdeña; *D. Luis Navalón* el Emperador, Luis Napoleón; *D. Prudencio* a Inglaterra.

El público comprendió todas las alusiones que encerraba la obra, y aplaudiendo mucho, pidió al autor; se levantó el telón y se le dijo al público que el autor era D. Florencio Merino y que éste no se hallaba en el teatro. Lo que hay de más gracioso y original en esta obra es que su verdadero autor es D. Francisco de Paula Madrazo y que se la dedica a sí mismo bajo el indicado nombre de Florencio Merino. La música de esta zarzuela tenía algunas cosas buenas, pero no produjo efecto.

(274) *Un zapatero* se estrenó en el teatro de la Zarzuela el 29 de junio de 1859. El arreglo y versificación está hecho por Narciso Serra, las piezas para música por Camprodón y la música por Caballero.

Esta piezas agradó bastante, con especialidad unos gorgoritos que hacía Caltañazor, pero en suma vale muy poco en mi opinión.

Esta piezas se había anunciado antes con el título de *El banquero y el zapatero*, pero cuando se representó, llevaba el título que lleva impreso.

(275) Llegamos a la época más interesante para mí que es la de mi separación del Teatro de la Zarzuela como propietario de su cuarta parte. Para tratar este asunto necesito retroceder un poco para que se vean los antecedentes de la cuestión y los motivos que me impulsaron a dar un paso tan violento, después de haber estado tan hondamente unido a la zarzuela por espacio de diez años.

Desde el principio de la formación de nuestra sociedad, y aun desde antes, yo profesaba a Gaztambide una sincera amistad. Como socio mío yo contribuía poderosamente a que él fuera el Presidente y Director de la Empresa, apoyándole siempre contra las exigencias de Salas y de otros artistas y votando a su gusto en todas las cuestiones teatrales; cómo música yo le estimaba y cooperaba a sus buenos éxitos, ya aconsejándole sobre sus obras, ya ensayándolas con mayor cuidado que las mías o ya escribiéndole trozos como las piezas de Banda Militar de las cuales él me apuntaba la idea y yo se las instrumentaba y ensayaba; cuando escribíamos alguna obra juntos, yo le dejaba la elección de piezas o le daba las más sencillas, que tuvieran menos trabajo, cómo puede verse anteriormente. Como hombre, yo le defendía y le evitaba muchos de los disgustos que su carácter violento podría haberle ocasionado; yo era su padrino en el desafío a sable que tuvo (276) con un tal Rivas y del cual salió perfectamente; yo calmaba los celos de su mujer haciéndole ver que él no se distraía cuando el mismo tiempo teníamos relaciones con dos hermanas; yo conociendo lo amigo que era de fausto y de grandeza, me gastaba 10.000 reales en sacar de pila un hijo suyo; yo, en fin, siempre que se tratara de cualquier asunto de interés, le apoyaba aun en perjuicio de los míos: en una palabra, yo tenía fe en su talento y más aun en que me correspondía y así le sacrificaba con gusto mi natural amor propio de hombre y de compositor, y hasta los emolumentos que yo disfrutaba, consintiendo que él tuviera siempre un sueldo mayor que el mío en un 200 por cien, y más que alguna vez me hiciera él ver la ambición suya que yo sin embargo disculpaba, considerándola hija del deseo de asegurar el porvenir de sus hijos. De esta desinteresada amistad mía, nacía el que yo no diera paso sin consultarle, o sin que se asociara a las ventajas que yo pudiera respetar, pues como tenía fe en su talento para los negocios, me figuraba también que nunca podría abusar de mí. Algunos otros de mis amigos me hacían observar que Gaztambide abusaba de mí como hombre y como compositor, pero nada de esto me hacía efecto, creyendo



que las apariencias podían ser malas, pero que en el fondo (277) él me quería y consideraba como a nadie. No tenía yo este entusiasmo por Salas, a quien siempre traté con desconfianza motivada por los hechos que he referido anteriormente y por la diferencia de nuestros caracteres: así es que Salas estaba siempre escamado de mi amistad con Gaztambide, creyendo, y sin razón, que nosotros nos asociábamos con la misma idea de perjudicarle a él, siendo así que yo no estaba en tal cosa, y antes al contrario, trata de disuadir a Gaztambide de la idea que varias veces tuvo de romper abiertamente con Salas, cuya ambición desmesurada, decía, y cuyo afán de monopolizarlo todo le eran insoportables.

En tal estado de cosas, llegó el verano de 1858, la disolución de la sociedad y la venta de la parte de Olona en favor de Gaztambide y según escritura otorgada ante el escribano Garamendi, el 19 de julio de 1858.

Ya me había llamado grandemente la atención la conducta que observaron Gaztambide y Salas en la salida de Olona, y aun habían reunido varios sujetos a decir que había un plan para deshacerse de mí, cómo se habían deshecho de Olona, y que aunque figuraba como único comprador Gaztambide, éste había dado secretamente parte a Salas; yo nada de esto quise creer (278) y, antes al contrario, pensé que pudiera ser conveniente el seguir yo como habíamos acordado, todo caso que Salas solo se exponía en la Empresa y al mismo tiempo nos daba 19.000 duros con que pagaríamos a Rivas su plazo y la contribución territorial, ¿cómo había yo de sospechar que en esto me guardara Gaztambide un secreto que pudiera resultar en mi perjuicio sabiendo que yo había hecho todos los esfuerzos imaginables para que la sociedad no se disolviera!

Gaztambide y yo, como buenos amigos, íbamos por las tardes juntos a pasear a la Fuente Castellana, y en estos paseos hablábamos de nuestros planes para el porvenir, de escribir óperas cónicas para el Teatro de París, particularmente de montar un establecimiento de administración, grabado y venta de todas las zarzuelas para lo cual yo le hice apuntar en su libro de memorias que se acordara de estudiar, puesto que iba a París, la manera con que podríamos traer grabadores de música para llevar adelante nuestro proyecto. En todo esto estábamos conformes cuando ido Gaztambide a París, un día me dijo Salas si yo quería darle mis obras en administración a lo que le contesté que por entonces no pues, tenía sobre el particular un plan con Gaztambide; esto al parecer no le sentó bien a Salas (279).

Es esto, volvió de París Gaztambide; yo estaba de muy mal talante con Salas por la manera en que usaba mi repertorio y por lo que retardaba en poner en escena *El robo de las sabinas* sin razón para ello, cuando una noche me dijo Gaztambide que Salas estaba muy incomodado conmigo porque no le había querido dar mis obras en administración; contesté a Gaztambide que me extrañaba me dijera eso, sabiendo el plan que nosotros teníamos de montar un establecimiento por nuestra cuenta, a lo que me contestó (palabras textuales) que él cuando paseábamos y le hablaba yo de eso, me oía como quien oye llover y no hacía caso porque en tal asunto estaba ligado con Salas. Grande fue mi sorpresa al escuchar esto; hice cargas a Gaztambide porque nada me había dicho con tiempo y después de varias recriminaciones que justamente le dirigí, terminamos nuestra conversación, quedando yo profundamente herido con tal desengaño, pero aun creyendo en la buena fe de Gaztambide y ayudándole en los ensayos de *El Juramento*, como si tal acción de su parte no hubiera tenido lugar.

(280) Llegó la Cuaresma y con ella los Conciertos Santos, de cuya dirección me había encargado Salas; en tan para mí penosas circunstancias, Gaztambide no me ayudó para nada, sino que al contrario, cuando acababa la primera y segunda parte de los conciertos, yo estaba desesperado por las infinitas contrariedades que se habían presentado y que impedían que el concierto marchara bien como los anteriores, Gaztambide vino al vestuario y con sonrisa burlona y a voces delante de muchas personas, me dijo: "te advierto que lo estáis haciendo muy mal". Esto, dicho en aquella circunstancia y cuando yo estaba desesperado, me hizo contestarle en tono de acre recriminación y me lastimó grandemente porque me pareció que se gozaba en mi incomodidad.

Andando días, supe que se había casado secretamente con su antigua querida y que para ello había contado con Salas, Ayala y otros dos sujetos, al paso que a mí, al padrino de su hijo, no me había dicho ni una palabra sobre el particular; sentí esto mucho aunque empezó a hacerme ver que cuando no había tenido confianza para decirme tal cosa era porque no me profesaba ninguna amistad.

Por entonces empezó Salas a lanzar indirectas respecto a la cantidad de 19.000 duros que pagaba por el teatro (281), dando a entender que esto imposibilitaba su negocio. Varias personas vinieron a decirme como amigos que estuviera yo alerta porque Salas trataba de rebajar mucho el

alquiler del teatro a fin de que yo tuviera que pagar una cantidad que beneficiaría a Salas. Esto me alarmó, cómo era natural, y llamando una noche a parte a Gaztambide, no sólo le hice partícipe de mis temores, sino que él me dijo que cuando llegara el caso de que nos reuniéramos para tratar del asunto, él defendería nuestros intereses, pues la rebaja que quería Salas no era ni justa, ni mucho menos conveniente. Yo quedé tranquilo con esta seguridad, cuando a los pocos días y debiendo Gaztambide marchar al extranjero, nos reunió Salas en el Teatro en la salita de Dirección y nos dijo que lo hacía para decirnos que él no podía continuar con la empresa teniendo que pagar tan levado alquiler, y que habiendo hecho sus cuentas, resultaba que podría ser empresario pagando en lugar de 19.000 duros, 14.000. Oído esto, tomó la palabra Gaztambide y diciendo frases entrecortadas, como "me parece... ya ves, .... una rebaja tan considerable..." Cortó este ameno discurso Salas diciéndonos "¡nada, nada, no discutamos; yo no doy un maravedí más (282) de esos 14.000 duros, con que VV. me dicen únicamente si les conviene o no para que en vista de su determinación yo resuelva lo que me parezca conveniente." Hubo en esto un prolongado momento de silencio, mucho más elocuente que todos los discursos, al cabo del cual rompió Gaztambide preguntándome: "¿Tú qué opinas de esto?", entonces yo hice mentalmente mis cuentas de lo que yo ganaba al año y de lo me tocaba pagar de la rebaja y dije, pensando en que Gaztambide como más influyente con Salas le haría entrar en razón y además me cumpliría la palabra que me dio noches antes: "Yo poco tengo que decir en el particular, tú, Gaztambide que tienes dos partes en el teatro y que por consecuencia tienes que pagar el doble que yo eres quien debe hablar." Entonces contestó: "Yo no digo nada", lo cual oído por mí, dije: "Pues entonces, no quiero que por mi causa diga Salas que yo le imposibilito su empresa, y además puesto que con el tiempo voy a adquirir la cuarta parte de esta finca bien merece que yo haga algún sacrificio, todo caso que tú como compañero mío te haces doblado..." Tan luego como *mis dos amigos* me oyeron esto, dijeron: "pues ya no ha más que hablar, sino hacer una escritura adicional con Garamendi y que explique que continúa el arrendamiento en la misma forma, pero con la única diferencia del precio." Entonces (283) yo me encargué de ver a Garamendi y de que extendiera esta escritura a la mayor brevedad, puesto que era indispensable que Gaztambide la firmara antes de su partida que era de ahí a dos días.

Esta famosa y decente sesión tuvo lugar la noche del 3 de abril de 1859. Al día siguiente por la mañana temprano, fui yo a ver a Garamendi. Este escribano al que yo trató como amigo hace muchos años me profesa un particular afecto, y apenas me vio: "¡Hola Barbieri!", me dijo, "¿Qué tal de nuevo?", y yo le contesté: "Vengo a hacer una escritura...". Hay que advertir que Garamendi estaba acostumbrado a que en todos los negocios que habíamos hecho, íbamos de acuerdo Salas, Gaztambide, Olona y yo, digo esto para que no extrañe que me dijera lo que ocurría y más cuando no se le había encargado el secreto.

Es pues el caso que cuando me contó cómo el día 2 de marzo de 1859 (dos días antes) había formalizado otra entre Salas, Helguero y Gaztambide para formar un Centro General de Administración y otra escritura particular entre Gaztambide y Salas en la cual se declaraba que éstos iban (284) y debían ir a partes iguales de ganancias y pérdidas en el negocio del teatro y empresa de la Zarzuela, y así mismo, en todos los negocios que ambos emprendieran. Esto sabido por mi, con la mayor sorpresa y estupor, conté a Garamendi la escena de la noche anterior y le puse al corriente de la posición en que me hallaba. Asombrado se quedó de mi relato, y compadecido de mi situación, accedió a la demanda de dejarme leer las dos escrituras. En esta lectura vi claramente la indignidad que se había cometido conmigo, pero, sin embargo, disimulé cuanto pude mi justo enojo e hice a Garamendi que extendiera la escritura de los 14.000 duros como si tal cosa ocurriera. Esto, como llevo dicho ocurría el día 4 de marzo de 1859.

Aquel mismo día, se firmó la escritura indicada, de recoger las firmas estaba encargado Jerónimo de Lamadrid, y cuando llegó éste a pedirme la mía, al coger yo la pluma, le dije todo cuanto me pasaba, y que se lo decía únicamente para que en su día pudiera atestiguar que yo había firmado con pleno conocimiento y no como se dice vulgarmente "de primo".

Jerónimo es un hombre altamente recto y honradísimo, poniéndose rojo de vergüenza, dijo que no consentiría que yo firmara, sin haber dado antes cuenta de todo a su cuñado Salas: entonces yo le rogué encarecidamente que no hiciera tal y firmé (285) la consabida escritura. Desde aquel momento, hice mi plan de separarme de una sociedad que de tal modo me había tratado; al efecto empecé a reconciliarme con Francisco de las Rivas a quien visité y tiré algunas indirectas respecto a la venta de mi parte, cuyas indirectas fueron por él bien acogidas,

indicándome que trataríamos del asunto, y que tal vez, él sería el comprador. Esto quedó en tal estado por entonces. Gaztambide se había marchado a París y yo seguía concurriendo al Teatro, aunque de muy mal talante porque veía que mis obras no se representaban o si se ponían en escena era entre los días de entre semana, cuando el teatro, naturalmente produce menos; esto, unido a la repugnancia con que yo miraba a Salas después de lo ocurrido, me hacía tener una cara de vinagre bastante significativa; pues había caído completamente la venda de mis ojos y veía claro que fuera por las circunstancias o acaso pensado, no haciéndose mi repertorio yo no podía ganar lo indispensable para las necesidades de mi familia y el pago de lo que me podía corresponder por causa de la rebaja que no era menos de 28 a 30.000 reales en cada ocho meses, sólo al teatro. En tal estado hubo Jerónimo Lamadrid de contarle a Salas la justa causa de mi descontento y entonces Salas me citó una entrevista en la cual tuve el mayor placer, viendo a Salas balbuciente, sin saber explicarse y en una palabra humillado bajo el peso de las propias malas acciones que él y su compañero habían cometido conmigo. Fue muy larga esta sesión; en ella le dije cuanto se me ocurrió respecto a la inmunda comedia que conmigo se había representado; mis quejas contra Gaztambide por lo inicuamente que había pagado mi generosa amistad y en fin le dije que yo de él no me quejaba puesto que lo consideraba como un negociante que daba en sus asuntos parte a quien le daba la gana. También le hablé de que iba a vender mi parte y que si él la quería se la daba en 20.000 duros; grande le pareció la cantidad y concluimos, diciéndome que cuando volviera Gaztambide provocaría una reunión para que ambos nos diéramos las satisfacciones (a esto le contesté que era inútil) y que si yo efectivamente trataba de vender mi parte que contara con él.

Llegó el verano y volvió Gaztambide de París (trayendo consigo una compañía de *opera-comique* con Mdme. Ugalde que actuó en el Teatro de la Zarzuela) yo le vi, pero ni siquiera le saludé; a los pocos días provocó Salas (287) la entrevista que me había dicho: yo asistí y oí, no sin sorpresa, decir a Gaztambide que extrañaba me quejara de él cuando había obrado tan perfectamente como amigo y que tampoco debía quejarme de él como hombre de negocios puesto que *era yo bastante grandecito para saber defender mis intereses sin el auxilio de nadie*. A esto me limité a contestar únicamente que no me hubiera quejado ni del hombre ni del negociante si, sabiendo que en tales asuntos tenía yo tal

interés, me hubiera desde luego dicho que obrara yo por mi cuenta y en la inteligencia de que él y Salas estaban unidos para todo; con esto se acabó la conversación y mi amistad y relaciones con Gaztambide. Dejo al que quiera que haga comentarios y vea de parte de quien está la razón. Después de esto me marché a Valencia a pasar la temporada de verano, donde los valencianos parece que comprendieron intuitivamente mis disgustos y procuraron distraerme de ellos con serenatas, convites y obsequios tanto más gratos para mí, cuanto más inmerecidos los creía. Antes de partir, vi a Rivas y nos despedimos para tratar el invierno próximo de la venta de mi parte (288). Vuelto yo a Madrid y empezada en septiembre la temporada de la Zarzuela, empecé activamente en ocuparme en preparar los medios de formalizar la venta de mi parte. Hay que advertir que en la temporada anterior yo era el depositario de todos los documentos importantes de nuestra sociedad propietaria; en virtud de esto, cuando Salas quedó sólo de arrendatario, acordamos que yo guardara todos los recibos semanales de Rivas y que diera en cambio de cada uno al contador de Salas un recibo firmado por mí como depositario, y de igual cantidad a la que representaba cada recibo de Rivas. Estos recibos de Rivas, al fin del plazo y según la escritura, se canjeaban por carta de pago de anualidad, y estas cartas de pago también las tenía yo en depósito. Es pues el caso que, cuando yo me llegué a contaduría según la costumbre anterior a recoger los recibos de Rivas y canjearlos por otros míos, me dijo Salas que esto no se haría ya de tal manera, y añadió que era necesaria la vuelta de Gaztambide para que la sociedad propietaria "in pleno" nombrara sus oficios y declarara si yo había de continuar o no en el cargo de depositario. Esto, como era natural (289), hirió infinitamente mi delicadeza porque parecía claramente una desconfianza que se hacía de mí nunca desmentida provided, callé, sin embargo, contentándome con remover un asunto del mayor interés para mí y era el de la formalización del inventario general de todos los efectos, muebles y decoraciones que contenía el teatro y que eran de nuestra propiedad. Una de las condiciones del contrato de arrendamiento a Salas, era que se había de entregar a éste por inventario y que había de dar recibo de todo. A éste fin, cuando se disolvió nuestra empresa a la salida de Olona, yo me había llevado muchos días de trabajo, para hacer un minucioso inventario de todo, y en efecto lo hice con la mayor escrupulosidad; empezada la temporada primera de Salas, diversas veces

hablé a ésta para que se entregara de él con arreglo a la escritura, pero siempre anduvo con evasivas para no hacerlo y así se pasó el año; pero al empezar la temporada segunda y después de haberme pasado todo lo que llevo dicho, volví a la carga con mayor ahinco, porque para vender mi parte me interesaba mucho semejante formalidad y además como el teatro en todas sus dependencias estaba servido por (290) adictos especiales a Salas y a Gaztambide, necesitaba yo la seguridad de mis intereses. Así pues, insistí con Salas sobre la cuestión y no sin haber yo descubierto en él gran repugnancia sobre el asunto, conseguí en que accediera al examen de todo, pero lo hizo también de una manera desconfiada y grosera, dando orden a su cuñado Jerónimo Lamadrid para que encargara de todo con la más escrupulosa minuciosidad: no parecía sino que de este modo trataba de agotar mi paciencia y en definitiva, imposibilitar la operación, por no cumplir lo que era justo y estaba además consignado en escritura pública. Empezó por fin Lamadrid a hacer el examen indicado, pero con tanta lentitud, que vino a resultar que saliera Salas con su gusto, no entregándose el inventario por dar lugar a que yo antes vendiera mi parte. He citado estos hechos para que se vea el modo rastrero con que hasta el fin se procedía conmigo. Aun hay más, yo disfrutaba desde la fundación del teatro de la Zarzuela del palco de proscenio de platea, a la izquierda del público, que me había tocado cuando sorteamos los cuatro; este palco, por su posición y altura, era muy codiciado por varios abonados al teatro que me lo solicitaron y a quien yo no se lo quise ceder; la familia de Salas también tenía los ojos fijos en él (291), y aun hubo personas extrañas al teatro, que me dijeron que se trataba de quitarme el palco a toda costa. Esto aunque no fuera cierto, sin embargo tenía visos de probable por lo que diré ahora y es a saber que un día me pidió Salas que le diese en abono mi palco en totalidad, o cuando menos un turno de él para satisfacer un alto compromiso que tenía: yo le contesté que no pensaba abonar el palco a nadie, sino que lo ocupaba mi familia, y cuando vio que no pensaba venderle las noches, que me acomodaba pero sin crear derechos de abono, entonces Salas se descompuso algo conmigo y me dijo que no me creyera yo que el palco había de ser una propiedad eterna mía, sino que por el contrario, era necesario pleitear el asunto; entonces yo con la mayor sangre fría, le contesté que no me daba cuidado el pleitear, porque en tal caso veríamos de parte de quien estaba el derecho puesto, que yo tenía un carta de Salas en la que explícitamente reconocía por mío

el palco y tenía además en mi poder los recibos de la administración de las contribuciones, cuyos recibos probaban que yo había pagado como propietario del palco individualmente. Salas quedó mohino (292) viendo mi impasividad y sin volverme a hablar del asunto a los pocos días me llamó y dijo que había dispuesto se me pagara por su contaduría, el sueldo diario de 80 reales conforme yo lo había tenido en el año anterior, es decir sin obligación fija de hacer nada por parte mía; a esto le contesté dándole las más expresivas gracias, pero diciéndole que después de lo ocurrido yo no podía aceptar un sueldo sin hacer nada de una empresa donde tenía parte mi enemigo Gaztambide, pero que sin embargo, si esta empresa me escrituraba en un puesto de mi categoría, entonces vería si me agradaban las condiciones del trabajo y en tal caso aceptaría; entonces me dijo Salas que yo discutiera el medio, puesto que él ocupado como estaban todos los primeros puestos del teatro, no encontraba el medio de darme una ocupación precisa y determinada; entonces le repuse que no podía aceptar su generosa oferta porque no sería delicado proceder en mi el aceptar un sueldo que tenía todo el carácter de un regalo y concluí dándole las gracias por su generosidad. Con esto parece que trató de halagarme, haciéndome desistir de mis proyectos de venta, pero ya nada me hacía efecto y solo soñaba con vender a todo trance, para librarme de las acechanzas de *mis amados compañeros*. (293) Entonces el padre de Zamacois me dijo que un caballero americano amigo suyo llamado Mendoza, quería tratar de comprarme la parte, yo acepté con gusto la proposición y empecé en efecto a tratar con el empresario Mendoza (aunque con el convencimiento de que no haríamos nada), sólo con la idea de distraer la atención de Salas y Gaztambide para que no sospecharan de que con quien yo trabajaba para conseguir mi objetivo era con Rivas. Aquí no pude menos de hacer una reflexión y es la de que no es mía la culpa si obraba de tal modo, pues mis compañeros me habían enseñado el camino de la diplomacia, y aunque por él yo nunca será capaz de ir tan lejos, por lo menos que ha aprendido que como dice un poeta "luchando con traidores, todas las armas son buenas."

A Mendoza yo le di explicaciones de todos los pormenores y le pedí la cantidad de 20.000 duros por mi parte; entre tanto yo negociaba secretamente con Rivas y ya habían pasado más de dos meses, en cuyo tiempo, más o menos directamente hacían llegar a mis oídos que era necesario que yo pagara lo que me correspondía mensualmente por causa



de la rebaja del alquiler del teatro; a esto yo contesté que cuando Salas hubiera pagado los 14.000 duros yo pagaría lo que me tocara; esto les sentó (294) a cuerno quemado y aun empezaron a soltar indirectas para asustarme, las cuales yo desprecié, haciendo al contrario llegar a sus oídos la noticia de que si quería podía anular el contrato de arriendo, todo caso que Salas no podía reunir el contrato de propietario y arrendatario al mismo tiempo y que además podía entablarles una querrela por todo lo que conmigo habían cometido. Esto les asustó y tanto que todas las noches iban el uno o el otro al palco de Rivas y le ponían la cabeza como un tambor, contándole planes y cosas que luego Rivas me contaba a mi por la mañana. Por otra parte, Mendoza se iba a consultar con Salas sobre el trato que tenía pendiente conmigo y como no tenía ni dinero ni ánimos de comprar, buscaba sólo el medio de recoger su palabra; todo lo cual yo sabía con gusto porque mi mayor interés era que comprara mi parte Rivas por ser éste el único sujeto que podía hacerles pagar todas sus culpas y pecados cometidos con mi daño. Rompí la negociación con Mendoza y al mismo tiempo cerré definitivamente y bajo palabra solemne de banquero, el trato de la venta con Rivas. Convine al mismo tiempo con éste que todo el giro que se había de dar al negocio, y en consecuencia, cuando más desapercibidos estaban mis enemigos y más bien cuando tal vez meditaban la manera de darme (295) un golpe contundente, el día 24 de noviembre de 1859 dirigí a Salas la carta que copio a continuación y que decía así:

"Sr. D. Francisco de Salas:

Mi estimado amigo y compañero:

Tengo convenida la venta de mi parte del Teatro de la Zarzuela y sus accesorios, en la cantidad de 15.000 duros pagados al contado; el comprador es Francisco de las Rivas. Más como usted me significó que en el caso de vender contara con usted, yo no he olvidado su deseo, y en consecuencia he obtenido del empresario Sr. Rivas un plazo de tres días para firmar nuestras escrituras de compra-venta, en cuyo tiempo, si usted le conviniere ser el comprador con las iguales condiciones que tengo estipuladas con el Sr. Rivas, y que arriba están

indicadas, éste señor es gustoso, a ruego mío, en ceder a usted la primacía de este negocio, y yo, más particularmente, tendré gusto en ello. Ruego a usted que me conteste por escrito y con la menor dilación que le sea posible, por las razones del plazo indicado y porque en la demora de este asunto, hay un perjuicio que estoy seguro que querrá ocasionar a mis intereses.

Aunque no es muy de este lugar, aprovecho la ocasión para decir a usted que bien decidido a no a ser comprador, en todos los casos estoy dispuesto como amigo y como artista músico a seguir cooperando al sostenimiento de la zarzuela (296) o de cualquier otro asunto en que usted crea que puede utilizar mis débiles fuerzas. De su afectísimo amigo y antiguo compañero:

Francisco Asenjo Barbieri."

Esta carta, o más bien esta banderilla, se le clavó a Salas en el corazón. No sé que diera por haber podido observar de cerca lo que después de leída pasó entre él y Gaztambide, pero a juzgar por las apariencias, desconcertó a entrambos por completo, poniéndoles en la mayor tribulación porque no dejarían de considerar lo muy perjudicial que podría serles tener en su sociedad a Rivas, y como al mismo tiempo no tenía los 15.000 duros, no podía comprar mi parte. En tales circunstancias, me mandó Salas un recado verbal de que tuviera la bondad de verme con él en mi casa, donde vendría a hablarme el día siguiente; entre tanto sé que fueron a enterarse de Rivas de si era cierto el caso y convencido de la verdad, vino en efecto Salas a mi casa; empezó por tratar de convencerme de que yo no vendiera; luego quiso que yo rebajara la cantidad; después que vendiera sólo la mitad de mi acción, luego que se la vendiera a plazos, pero todo fue inútil, pues yo con la mayor dulzura y sangre fría del mundo, me negué a todo, haciéndole ver lo precario de mi situación y haciéndole observar que puesto que tantas veces me había dicho él mismo que yo no sabía defender mis intereses, esta ocasión había yo aprendido a defenderlos, prefiriendo, como era natural, (297) vender al contado en lugar de vender a plazos, porque haciéndolo de esta última manera, no me luciría el dinero. Viendo pues Salas que yo me mantenía en mi derecho como una roca, trató de buscar otra franquilla y al efecto me dijo que si él compraba, era preciso que yo

le diera la garantía de mi repertorio de obras por medio de una escritura; a esto yo le contesté que estaba conforme, y que extendiera la escritura como le diera la gana y que, yo la firmaría. Finalmente, viendo que yo estaba inexpugnable aunque siempre muy atento, me confesó que no tenía disponible la cantidad y que necesitaba un plazo mayor para realizarla; por mi parte le dije que no tenía inconveniente en acceder a su deseo, pero que tenía que consultar con el Sr. Rivas, y si él era gustoso, yo lo pondría en su conocimiento aquella misma noche; con esto terminó la entrevista: ¡entrevista famosa que por sí sola me confesó todos los disgustos que la digna pareja me había proporcionado, al ver a Salas atribulado y suplicante y confesando que esta venta de mi parte era su ruina!. Yo por mi he de decir que nunca me ha alegrado del mal ajeno, pero en este caso ¿debía yo sacrificarme todavía por los que no mirando más que a su ciega ambición, habían atropellado mi amistad, mi delicadeza y hasta mi existencia material, poniéndome rateramente (298) en el camino de la miseria? ...

Por más que digan los filósofos contra el bajo sentimiento de la venganza, ésta es muy sabrosa y más cuando se experimentan sus efectos siendo la Providencia la encargada de hacerlas sentir.

Después de la entrevista referida, fui en busca de Rivas y le propuse que en lugar de dos días más, que pedía Salas de plazo que le otorgásemos cuatro, cómo así lo hice en la carta que le dirigí aquella misma noche. En este mismo plazo es indecible lo que tanto Salas como Gaztambide trabajaron para persuadir a Rivas que retirara su palabra de comprarme la parte, aunque inútilmente porque Rivas me la sostuvo hasta el último instante. También trabajaron mucho para conseguir el dinero prestado y por fin consiguieron que el hermano de Rivas (D. Simón) les prestara los 15.000 duros reintegrables en un año con el premio del 10% y con hipoteca de la mitad del teatro. Por otro lado, trataban de crearme embarazos, amenazándome con no dar su consentimiento a la venta que según la escritura con Rivas era indispensable; en esto también me defendí con la amenaza de anular su arrendamiento. Al mismo tiempo me mandaron a casa para disuadirme a que desistiera de la venta a mi amigo Luis Fernández Guerra Orbe, al cual dejé convencido de que no podía desistir y a Luis Olona que vino a cubrir el expediente pero que en el fondo se alegraba de que yo no desistiera de mi propósito (299). Es indecible el número de resortes que tocaron Salas y Gaztambide; las

muchas intrigas y supercherías que usaron para estorbar mi propósito, pero todo inútilmente porque yo no cedí un paso en mi camino. Finalmente, viendo ello que todo era inútil, trataron de que se declarase que yo vendía mi parte desde el primero de diciembre, de modo que por este medio tuviera yo que sujetarme a la liquidación y pagar lo que me tocara en los gastos de la sociedad correspondiente a los tres meses que iban de la temporada, contando por supuesto en estos meses, lo que me tocara de la fraudulenta rebaja del alquiler; al principio me negué a todo esto también, pero luego, deseoso de terminar cuanto antes el negocio y viendo que lo que me correspondía en la liquidación eran 10.000 reales, accedí a ello para tener el gusto de despedirme antes de mis amados socios. Cuidé sin embargo, el que Garamendi extendiera la escritura de manera que no quedara ningún cabo suelto con el cual pudiera atarme a nuevas complicaciones y el día 5 de noviembre de 1859 se firmó al fin la escritura de venta en casa de D. Simón de las Rivas, y allí tomé y conté en buenos billetes de banco la cantidad de 14.500 duros libres de polvo y paja y después de haber satisfecho los indicados 10.000 reales de la liquidación a Salas. El contento con que yo me vi en la calle y ya libre de mis enemigos fue tal que desde entonces vivo tranquilo y hasta creo que empezado a engordar.

Réstame sólo referir un dicho gracioso de José M<sup>a</sup> Albuerne; este amigo mío, con otras muchas personas (300), iba a las tertulias que después de las funciones hay siempre en el Teatro de la Zarzuela, y estando Salas y Gaztambide después de concluida la venta de mi parte, contanto una noche a la indicada reunión el hecho, dijo Albuerne, así como en tono de broma y dirigiéndose a los indicados mis ex socios: "Ya echásteis a Olona, acabáis de echar a Barbieri, no falta más que un desafío a a navaja entre vosotros dos." palabras que se pueden considerar como proféticas y que retratan al daguerrotipo a las dos personajes. Yo por mi parte, con el mayor contento, sólo digo lo que el periódico *El Padre Cobos* en último número: ¡Ahí queda eso!.

(301) En el T. de la Zarzuela se estrenó el 1 de septiembre de 1859 *Zampa* y gustó mucho. El arreglo de este libreto lo habían hecho entre Serra y Pastorfido y el primero de estos dispuso que todos los versos de su composición se imprimieran marcados con comillas. A propósito de esto, se le ocurrió a Serra una redondilla dirigida a Pastorfido en una

noche en que nos hallábamos los tres cenando en el Café de la Iberia, que decía:

"Comas te puse por bromas,  
porque tu insolencia domes,  
¡hombre, no sé cómo comes  
tras de tragar estas comas!"

(302) *La vieja y el granadero* se estrenó en el T. de la Zarzuela el 12 de septiembre de 1859. Llena de chistes groseros y con una música pretenciosa y mala de Espín y Guillén, fue honrosamente silbada y no llegó a imprimirse. El libreto era de D. ... Sánchez Fuentes.

(303) *Los conspiradores* tuvieron algunas escenas que hicieron reir; la música exceptuando una canción que cantaba la Murillo, no gustó; en conjunto la zarzuela valía poco y fue rechazada por el público.

(304) En *¡Una emoción!* llamó la atención Arderús representando el papel de un inglés y pidieron la repetición del dúo que él mismo cantaba con la Montañés. El libreto, aunque algo pesado, fue bien recibido y la música era bonita y agradó. La canción de introducción me gustó mucho.

(305) *Enlace y desenlace* agradó en conjunto. El libreto hizo gracia en diferentes pasajes sin tener nada de particular; fue bien recibida. El éxito total fue regular.

(306) *Compromisos del no ver* se la hice yo a escribir a Pina con ánimo de que se ejecutase con *Entre mi mujer y el negro* no sólo para llenar la función, sino para que preparase al público e hiciese contraste con la otra. Esta zarzuelita agradó tanto por el libreto como por la música, de la cual un Vals que puse al final hizo bastante efecto. En conjunto, el éxito fue bueno y pasadero, que era cuanto yo apetecía. Luego decían las gentes que si no hubiera sido por la música se hubiera silbado la obra. Esta opinión en parte apasionada e injusta pues la música no es más que agradable.

(307) El viernes 14 de octubre de 1859 se estrenó en el T. de la Zarzuela *Entre mi mujer y el negro*; su éxito fue excelente, risas y aplausos continuados, tanto al chistosísimo libreto como a la música, de la cual varias piezas merecieron los honores de la repetición. Cubero se distinguía cantando de una manera notable el tempo del Segundo Acto. Los resultados pecuniarios han sido muy pingües y la música ha sido impresa por Casimiro Martín.

(308) *Los cazadores en Africa* es un disparatón de circunstancias que no se silbó porque habías muchos tiros y mucho ¡Viva España! pues por lo que respecta al mérito de la piezas como libro y como música debían haberlas tirado los bancos. Arderius se hizo notar en el papel de un moro que no decía más que cuatro palabras, pero que el adornaba fingiéndose el muerto y haciendo otras muchas tonterías con mucha gracia.

(309) Por esta época se abrió el Teatro Real y por sus primeras representaciones hubo tal prisa en conseguir billetes que se cotizaban estos a precios fabulosos. En noviembre (no sé el día fijo), se estrenó en el T. del Instituto *El Tío Piminí*, que adjunto, y que alcanzó muy buen éxito como casi todas las andaluzadas del mismo teatro que habían tenido gran resultado, pero que ya iban decayendo, por convencerse el público que ésta era un peste de la literatura dramática por más que la gracias picantes de los diálogos y de las gracias de estilo popular contribuyeran en mi concepto, y no poco, a aficionar a las masas a los cantos en idioma español. Cuando escribo estas líneas, ha muerto el género andaluz aunque no se ha enterrado (8-XI-1859).

(310) El jueves, día 10 de noviembre de 1859 se estrenó en el T. de la Zarzuela *La vuelta de Columela* con la música de Fioravanti. Su éxito fue muy mediado, exceptuando el coro de locos que fue aplaudido y repetido. Salas, sin embargo, ya no estaba en disposición de cantar bien esta ópera que en otro tiempo le proporcionó tantos triunfos a pesar de haber pagado en ella tajos y reveses para economizar trabajo esta ocasión.

Los resultados fueron escasos.

(311) El 17 de noviembre de 1859 se estrenó en el T. del Príncipe con un buen éxito *En Ceuta y en Marruecos*. La música de esta obra valía muy poco.

(312) El martes 6 de diciembre de 1859 fue un verdadero martes para la zarzuela titulada *Un procónsul* que se representó en el T. de la Zarzuela por primera y última vez y aun no por completo, pues fue preciso echar el telón antes de que acabara. Mucho tiempo antes Salas me dio a leer el libreto de esta zarzuela que se destinaba para que yo la pusiera en música y cuyo libro venía cubierto con el velo de anónimo, sin embargo, yo que tengo mis puntas y rivetes de paleógrafo y que además tengo también mucha memoria, recordé una letra igual que tenía yo entre mis cartas, la saqué en efecto y me convencí de que la zarzuela estaba escrita de puño de D. Fernando Corradi, el antiguo propietario del periódico *El Clamor público*. Leí las zarzuelas y como me pareció muy mala, no me excusé de ponerla en música de la mejor manera posible. Entonces Salas se la dio al compositor Antonio Rovira, quien no tuvo mis escrúpulos y la aceptó poniéndole una música ruidosa y extravagante, en la cual no había ni una pieza ni una melodía que mereciera ser aplaudida, antes al contrario, en el segundo Acto, había unas trombinadas que excitaban la risa y los murmullos de desaprobación del público. Sin embargo, esta música era infinitamente superior al libreto, el cual desde el segundo acto, empezó a sufrir la grito más continuada(313) que se puede imaginar y tanto que en el Tercer Acto cuando Calvet mirando a un reloj de arena decía "¿Ves?, la una y media" fue la carcajada general y después cuando Caltañazor amenazaba al mismo Calvet con una ballesta, todo el público gritaba "¡A ése, a ése!, ¡Cómetelo!", y otras bufonadas por el estilo, pues además de ser la obra detestable, Calvet estuvo muy desgraciado en el desempeño de su papel. Corradi que era el verdadero autor, decía a todo el mundo que la obra era de un discípulo suyo llamado Antonio Gómez, y tuvo la calma de estar con su familia viendo la representación sin duda para desorientar a los que sospechaban que la obra era suya, pero fue inútil porque al día siguiente todos los periódicos declaraban más o menos claramente su nombre y ponían la obra a los pies de los caballos; castigo merecido a quien como el tal Corradi ha pasado su vida en hablar mal de todo bicho vivo y cuyo amor propio pasa de los límites de lo nacional y prudente.

Creyendo Corradi que la obra gustaría mucho, la había dado a la imprenta, pero cuando vio el éxito, mandó deshacer los moldes y por esa razón va adjunto el manuscrito. El reparto fue el siguiente.

Arnoldo \_ Obregón  
Susana \_\_ Mora  
Zacarías \_ Caltañazor  
Beringer \_ Calvet  
Rodolfo  
Fridolino  
Walter  
Werner  
Juez de Paz  
Soldados 1º, y 2º  
Una moza de mesón  
Coro de ambos sexo.

(314) Esta fue la primera vez que tuve que pagar dinero por ver una zarzuela, y era la primera zarzuela nueva que se representaba después de la venta de mi parte del teatro. Esta última circunstancia parecía como un castigo providencial a mis enemigos, y yo como tal consideré la gran silba y desorden que hubo en el teatro aquella noche.

Debo recordar de paso que cuando ya estaba acordado que yo vendía de mi parte y traer a mi casa todos los muebles de mi palco que eran exclusivamente míos y además hice arrancar y que me trajeran unas pantallas de gro azul y gran pantallón de lienzo pintado con que cubrí el indicado palco; este arranque de las pantallas de seda se hizo con tal sigilo que nadie lo advirtió y antes del día primero de diciembre. Salas lo advirtió después según parece se incomodó por ello con el pobre Alcalde del Teatro, que nada sabía. En seguida Salas llamó al que me había hecho las indicadas pantallas y le encargó la construcción de otras; yo supe esto y entonces escribí una carta muy atenta (315) a Salas regalándole las pantallas mías y diciéndole que no tenía más que costear su nueva colocación. Luis Guerra supo que yo había pagado mi butaca para ver la función y no le pareció bien, por lo cual creo que hubo de decirle algo a Salas; el resultado es que por esto y por las dichas pantallas me mandó a Salas con fecha del 7 de diciembre la adjunta carta; yo acepté la butaca



que en ella me ofrecía y nada más. Al mismo tiempo me fui a la joyería de Sampar y compré unos preciosos pendientes de turquesas y brillantes y se los mandé a D. Francisco de las Rivas con un carta en la cual sustancialmente le daba las gracias por haberme sostenido su palabra en el asunto de la venta y le decía que si no hubiera sido por él no hubiera podido realizar mi propósito; al mismo tiempo le decía que tuviera la bondad de hacer en mi nombre aquel presente a su hija rogándole que asó como ella había colocado la primera piedra del teatro, colocara junto a su rostro estas otra piedras, hijas de aquella primitiva y como recuerdo de mi agradecimiento. A esta carta me contestó Rivas la adjunta (fecha del 8 de diciembre).

(316) *De un casament en Picaña*, sólo sé lo que va en el impreso.

(317) *La venta encantada* impresa en 1859 no se ha representado aun y tiene una historia particular. Ventura de la Vega empezó a escribirme una zarzuela sobre *El Quijote*, de la cual ya tenía yo puesta en música dos piezas cuando parece que fue a verle Adolfo García y le rogó que no continuase porque él tenía ya concluida esta obra sobre el mismo asunto. Ventura de la Vega le dio palabra de hacerlo así y luego García imprimió el adjunto libreto (al saber que Vega pensaba continuar el suyo), poniéndole una dedicatoria sarcástica a Vega, la cual ha herido mucho a éste, pero le ha impedido hasta el presente continuar su libreto, con lo cual el que pierdo soy yo.

(318) *La loca por amor* aun no se ha representado (5 de febrero de 1860) y se coloca en este sitio como impresa en el 59. No es difícil que se represente porque obra en poder del empresario Salas.

(319) El 24 de marzo de 1859 se estrenó en Zaragoza *El novio aragonés* que fue escrita expresamente para que la cantara el tenor Juan Salces.

Los pormenores de esta obra están en su libreto adjunto y en la carta también adjunta que me escribió el indicado Salces.

(320) El adjunto libreto manuscrito de la zarzuela *Aleluyas de un lacayo*, es autógrafo de Rafael M<sup>a</sup> Liern, poeta valenciano a quien yo rogué me hiciera un juguete característico de su país y me mandó éste que

no es más que un arreglo de una obra suya ejecutada con gran aplauso en Valencia, titulada *De Ferrater a lacayo* y escrita como comedia: por cuya razón yo no podía poner esta zarzuela en música y rogué a Liern que me hiciera otra cosa original y nueva.

(321) *A cual más feo*, es un arreglo hecho sobre la comedia traduciéndose del francés y representándose en Madrid con el nombre de *El Hombre más feo de Francia*. Respecto a esta zarzuela sé que se ha representado el año 1859 en un teatro de provincias pero ni sé en cual, ni el día fijo, ni más detalles sobre la obra.

Después he sabido que el T. de Provincias donde se ha representado ha sido Burgos. Esta obra se representó por primera vez en Madrid el 13 de noviembre de 1860 en el T. del Circo. Adjunto están una carta de mi madre y el libreto:

"Madrid, 4 de noviembre de 1860.

Mi querido hijo:

La zarzuela de anoche "A... no gustó a los señores; el libro que ya conoces en *El Hombre más feo de Francia* pasó bien hasta el segundo acto, pero en el terceto estalló la tempestad a la presencia de Rocafort y su recomendado en casa de su amada, que siendo un hombre de mucho talento y carácter, aunque muy feo vestido de dueñas para deslumbrar a la cuñada haciendo mamarrachos y bailando, no lo pudo sufrir el público que ya estaba interesado en favor suyo (te advierto que el apasionado amante era Becerra) sin embargo, el libro tienen gracia y buenos versos; pero la música es tan mala que no se acierta a definir y solo una escena y coro de mujeres con la Soriano que es una conspiración contra el hombre que las ha insultado es de buen efecto y la hicieron repetir, así como otra escena y coro de hombres feos con Becerra lleno de gracia, más por la situación y los trajes que por lo bueno de la música también fueron aplaudidos algunos versos del gracioso por lo difícil de su desempeño, pues además de ser el más feo de todos, tomó el carácter de recargar las erres y las eles y lo desempeñó bien Fernández. Por último concluyó entre chisteos, pero les ha de dar entradas por las tardes. Da. Mariquita te

la explicaré mañana. Ayer no tuve carta y estoy impaciente con los cigarros, por lo demás no ocurre nada. Consérvate bueno y con los saludos de Micaela Madrazo, Elvira y su esposo y demás. Dispón lo que quieras de tu madre.

Petra

(322) Incluyo el adjunto programa sólo para memoria del debut de Elisa Villó de Genovés y de que no gustó al público. También lo guardo para recordar que la zarzuela titulada *Mis dos mujeres* que en tres años no se había representado en Madrid, más que una vez el último día de temporada y a beneficio de Antonio Lamadrid, se puso en esta ocasión a pesar de que yo significué a Salas por escrito que no me gustaba que se hiciera esta obra en semejantes circunstancias.

(323) Miércoles 14 de diciembre de 1859 se estrenó en el T. de la Zarzuela *Una poetisa*. Letra de Francisco Arderús y música de Juan Molberg.

Esta zarzuela era mala y fue desechada aunque sin estrépito. ¡Mal estreno tuvo Arderús como actor!.

(324) El mismo miércoles 14 de diciembre de 1859 se estrenó en el T. de la Zarzuela también por primera y única vez *Un viaje aerostático*. Escrita esta obra por Ramírez con grandes pretensiones de gracia y de emular con este género al incomparable Luis Olona, tuvo un castigo merecido. Caltañazor le había aconsejado al autor que hiciera algunas supresiones, pero como este se opusiera a ello, parece como que Caltañazor quiso darle una indirecta pero severa lección y así en su largo monólogo que tenía en el segundo Acto cuanto más se aburría y silbaba el público, con más calma decía Caltañazor su papel a fin de que no se perdiera ni una sílaba, según deseaba Ramírez.

La música aunque valía poco, tenía algo bonito en el segundo acto pero, sin embargo, el público no hizo caso más que de silbar y decir tonterías hasta que Oudrid dirigía la orquesta cansado del desorden y sin dar lugar a que acabara, echó el telón.

¡Vaya con las tres zarzuelas que se hicieron desde mi separación!...

(325) Los monederos falsos traducción hecha por Pastorfido, hacía mucho tiempo y empezada a ensayar en el verano anterior, no se representó hasta el día de nochebuena, sábado 24 de diciembre de 1859 a las cuatro y media de la tarde. Primero se había repartido y ensayado por las personas que se marcan en caracteres de imprenta, pero cuando se estrenó fue variada en parte del reparto para que lo ejecutaran las personas marcadas en letra manuscrita. En la primera representación de esta obra pasó y nada más, llamando únicamente la atención la transformación y escena de los duendes que hizo repetir el público; en las representaciones hechas todas como funciones de tarde se le hicieron muchos cortes al libreto y aun a la música reduciendo los cuatro actos a tres y dejando la obra completamente mutilada; por esa razón, aunque el libreto adjunto se había impreso mucho tiempo atrás, no se puso a la venta.

Al recordar esta obra, me da vergüenza y lástima pensando lo mala que es la traducción, lo indignamente que se ejecutó la música y la mutilación que se hizo de ella; tal que si Rossi la viera no la conocería. Tan risibles son esas cosas que la misma empresa del Teatro de la Zarzuela no se ha atrevido a representarla por la noche.

(326) El mismo día de Nochebuena a las 8:30 y en el T. de la Zarzuela se estrena *Los Mosqueteros de la Reina* con buen éxito. El libro es agradable y la música aunque no entusiasmó, gustó lo suficiente para poder apreciar los adelantos que había hecho Vázquez. Un dúo precioso de tiple, y tenor del tercer acto fue muy aplaudido como así mismo al concertante final del segundo acto. Los productos de esta obra han sido regulares y ella merece tomarse en consideración por ser una obra muy decente.

## **II. REGLAMENTACION TEATRAL**

### **1. REGLAMENTO GENERAL DE LOS TEATROS DEL REINO DE 1848<sup>7</sup>.**

(Selección de artículos significativos)<sup>8</sup>

#### **Capítulo 1º. De la intervención del Gobierno en los Teatros**

Artículo 1º. La inmediata inspección y vigilancia de los Teatros, su protección y fomento, corresponden al Ministerio de la Gobernación del Reino.

Teniendo presente la necesidad de reformar las disposiciones relativas a los teatros, venga en decretar lo siguiente:

#### **Capítulo 2º. De la Junta Consultiva de Teatros.**

Artículo 1º. Para auxiliar al Gobierno en la inspección y vigilancia de los Teatros y su protección y fomento, habrá un cuerpo que se denominará: Junta Consultiva de Teatros.

Artículo 2º. La Junta Consultiva de Teatros se compondrá de un Presidente, Secretario y número de vocales que en ningún caso podrá exceder de diez. Los individuos que compongan la Junta, recibirán el erario con arreglo a sus méritos y circunstancias.

Artículo 3º. Las plazas de individuos de la Junta Consultiva de Teatros son incompatibles con todo empleo que no sea en citable cimiento científico o literario. El que se halle en este caso, podrá continuar sabiendo su destino y optará por uno de los dos sueldos que le correspondan.

---

<sup>7</sup> Barbieri, *LEGADO BARBIERI*, Manuscritos 14.002. Biblioteca Nacional de Madrid. Se trata del Reglamento de 1848 según resulta de las correcciones emitidas por la Junta de Teatros, formada por Latorre, Guzmán, Saldoni, Basili, Salas, Bretón, Romea, y Vega.

<sup>8</sup> Es el Reglamento de 1848 según resulta de las correcciones de la Junta de teatros.

Artículo 4º. El nombramiento de individuos de la Junta Consultiva de Teatros ha de recaer siempre en persona que cultive las letras en cualquiera de sus ramos.

Artículo 5º. La Junta se ocupará en desempeñar los trabajos literarios o científicos que el Gobierno le encomiende; evacuará los informes que le pida, sobre todo lo que tenga relación con la marcha artística y administrativa de los teatros, y podrá proponer el Gobierno cuanto sea conveniente al fomento y protección de estos ramos de la cultura pública.

Artículo 7º. No podrá abrirse en lo sucesivo ningún teatro público sin previa autorización Real, solicitada por conducto de respectivo Jefe Político y expedida por el Ministerio de la Gobernación del Reino, oída la Junta Consultiva de Teatros

Artículo 8º. Los jefes políticos podrán, en casos de urgencia, conceder las expresadas autorizaciones, sometiéndolas inmediatamente a la aprobación del Gobierno.

Artículo 9º. Al comunicar la concesión a los empresarios, les exigirán los jefes políticos por derechos de licencia, la cantidad que corresponda a cada teatro según su categoría.

Artículo 10. La concesión de cada licencia no podrán exceder del término de 3 años, y en el caso de concecérsele por más de uno, abonará la empresa al recibirla el total importe de los derechos correspondientes al tiempo porque se haga la concesión.

Artículo 13º. Formada la compañía, la empresa exhibirá al jefe político las escrituras originales de todos los individuos contratados, para acreditar que los sueldos están conformes con el presupuesto presentado y aumentar o disminuir el depósito según lo que de la confrontación resulte. El jefe político remitirá al Ministerio de la Gobernación la lista nominal de la compañía formada.

Artículo 15°. Los formadores de compañías, sean formaciones por empresas, sean a partido, llevarán libros de cuenta foliados y rubricados por la autoridad suprema civil o sus delegados, a fin de que en caso necesario, puedan verificarse los gastos y los ingresos.

Artículo 16°. El empresario que quiebre, no podrá volver a serlo de ningún teatro.

(...)

Artículo 27°. No entrará la fuerza armada en el local destinado a las representaciones teatrales. Unicamente lo ocupará por orden expresa de la autoridad, cuando así lo exigiese la conservación del orden público y fuesen ya insuficientes las amonestaciones.

Artículo 28°. Los ayuntamientos no tendrán otra intervención en los teatros que la que diga relación al arriendo de los que sean de su propiedad.

## **Capítulo 2°. De la Censura.**

(...)

Artículo 32°. No atenderá la Junta al mérito literario de las obras que se presenten a su examen y sólo deberá concretarse a la parte moral y política.

Artículo 33°. No admitirá la Junta ninguna producción nueva que le presente la empresa o el formador de un Teatro, como no vaya acompañada del permiso del autor o del de la persona que le represente para ponerla en escena.

Artículo 36°. El empresario o formador que pusiese en escena una producción nueva no autorizada por la Junta de censura, perderá el total de las entradas, sujetándose además a las penas que la autoridad gubernamental le impusiese si la representación de aquella obra, hubiese producido algún daño a la moral o causado escándalo público.

Artículo 37°. Si en el caso del artículo anterior, la empresa o compañía carece además del permiso de autor, se adjudicará a éste la mitad del producto íntegro de otras entradas.

### **Capítulo 3°. De los autores dramáticos**

Artículo 38°. No se pondrá en escena ninguna producción dramática sin el previo permiso de su autor, traductor o del que lo represente<sup>9</sup>.

Artículo 39°. El autor de una obra dramática percibirá de los teatros del reino durante el tiempo que la ley de Propiedad literario señala un porcentaje sobre la entrada total que, comprendido el abono, produzca en cada noche la indicada obra.

Artículo 41°. Para la percepción del porcentaje designado a los autores dramáticos, se dividirán las obras en tres clases, comprendiéndose en la primera las de tres o más actos, en la segunda las de dos, y en la tercera las de uno.

Artículo 42°. Las obras comprendidas en la segunda clase, devengarán la mitad del porcentaje que se señale a las de la primera; la tercera parte las comprendidas en la tercera.

Artículo 43°. En las tres primeras representaciones de una obra dramática, percibirá el autor de la obra por derechos de estrenos, el porcentaje que a la citada obra corresponda.

(...)

Artículo 54°. El autor de una obra dramática tiene derecho a reformarla después de puesta en escena, pero sin que por ello se interrumpan las representaciones que tenga dispuestas la empresa.

---

<sup>9</sup> En este artículo se mantiene en vigor la real orden que entró en vigor en abril de 1839 (ver propiedad dramática al final del capítulo).



Artículo 55°. Se prohíbe a las compañías tanto de Madrid como de provincias y de ultramar, cambiar o alterar los anuncios, los títulos de las obras dramáticas, ni atribuírselas a otro autor, ni hacer variaciones o atajos en el texto sin permiso de aquel bajo la pena de perder el valor del ingreso total obtenido en las representaciones de la obra, la cual se adjudicará al autor expresado.

Artículo 57°. En ningún teatro del reino podrá ponerse en escena obra alguna traducida en prosa, sino en el caso de que el traductor o uno de ellos si fuesen varios, sea autor de una obra original, representada en algún teatro público. Se exceptúan de esta regla las comedias de magia.

Artículo 58°. El autor tiene derecho a repartir los papeles y a poner en escena su obra, de acuerdo con el director de la compañía.

Artículo 59°. Los autores (no traductores) en verso, tendrán derecho a un palco en la noche del estreno de sus obras, y a ocupar gratis una luneta en cada una de las representaciones de aquellas.

Artículo 61°. La recaudación de los derechos de autores y traductores será de cuenta de los interesados.

#### **Capítulo 4°. De los teatros en general.**

Artículo 62°. No se representarán como hasta aquí en todos los teatros indistintamente las diversas composiciones dramáticas, sino que, convenientemente clasificadas, a cada uno se le dará el género o géneros que han de constituir su repertorio.

Artículo 63°. El teatro que verificase la representación de una obra dramática no correspondiente a su repertorio, perderá el total producto de las entradas, adjudicándose éste íntegramente al teatro que haya sido defraudado.

Artículo 64°. Quedan abolidas todas las cargas de beneficencia y cualesquiera otras ajenas a la industria teatral.

Artículo 66°. Las corporaciones y municipios que posean teatros están obligados a conservarlos en buen estado y a renovar los enseres cuando sea necesario, de manera que se hallen aquellos en disposición de ser utilizados por los formadores que los soliciten.

Artículo 67°. Si anunciada la subasta para el arrendamiento de un teatro, no se presentan solicitadores y hubiese un formador que pretenda el arrendamiento indicado, la corporación o persona a que corresponda en propiedad el edificio, está obligada a arrendarle o formar por sí la compañía siempre que a juicio de peritos nombrados por ambas partes, se haya ofrecido por el arrendatario precio admisible.

Artículo 68°. Los ayuntamientos no establecerán en sus contratos de arrendamiento nada que redundando en beneficio de la corporación que arriendan, haya de redundar en perjuicio de los verdaderos intereses del vecindario. Los concejales no tendrán derecho ni en cuerpo ni individualmente, al uso de localidad alguna en las funciones dramáticas y en las contratas con los formadores de compañías, no se pondrán más condiciones que las relativas al tiempo, al precio y a la conservación de los edificios, archivos y enseres de todo género.

Artículo 69°. La época en la que las compañías deben dar principio a sus trabajos será en adelante el día primero de noviembre, en vez del Domingo de Pascua de Resurrección como hasta aquí había sido costumbre, terminando las contratas el día último de junio, dejando para las formaciones los meses de julio y agosto. Con este objeto, y para no perjudicar a ninguna de las partes interesadas, los formadores deberán hacer sus contratos desde el Domingo de Pascua de Resurrección (1848), bien sea hasta el último de junio del mismo año, o bien hasta igual día de 1849 con supresión de los meses de julio y agosto a fin de que para lo sucesivo quede establecida esta regla, entendiéndose que esta reforma no impide que las compañías puedan funcionar en los meses citados si a sus intereses conviene.

Artículo 70°. Todo actor o actriz que para un mismo año teatral se contratase a la vez con más de una empresa o formador de compañías., además de la responsabilidad que puede exigírsele por los daños y perjuicios que causa, quedará imposibilitado de ejercer la profesión por todo el tiempo por el cual hubiese verificado el doble contrato.

Artículo 71°. Todos los días del año son permitidos a dar espectáculos de teatro, excepto los días de Semana Santa.

Artículo 72°. No podrá llevar el nombre de teatro aquel lugar cuyos espectáculos no se compongan en todo o en parte de representaciones dramáticas, líricas o coreográficas.

Artículo 73°. Nadie podrá construir un teatro público sin obtener licencia del Gobierno y presentar el plano del edificio para su aprobación.

### **Capítulo 5°. De la clasificación de los teatros.**

Se clasifican los teatros del reino y se determinan sus respectivos repertorios del modo siguiente:

Teatros de primer orden:

MADRID:

Teatro del Príncipe<sup>10</sup>: Repertorio del *Teatro Español*

Teatro de la Cruz<sup>11</sup>: *Teatro del Drama*

Teatro del Instituto: *Teatro de la Comedia*

---

<sup>10</sup> Continúa con el mismo tipo de repertorio, ya que si vemos la lista de estrenos que aparecen en la sección crítica de *El Entreacto* (*Telégrafo literario*) durante los años 1839-40, veremos que lo que se representa es teatro en verso, castellano, con algunas traducciones que completaban los estrenos originales.

<sup>11</sup> En este teatro, según las noticias hemerográficas de los años treinta y cuarenta, se ponen en escena todas las óperas románticas de Bellini, Donizetti y Rossini, que hacían nacer en el público de la corte un verdadero "furor filarmónico" a favor del belcanto.

## Teatro del Circo: *Teatro de la ópera y baile (...)*

Artículo 78°. Ningún formador aunque sea de provincias estará obligado a satisfacer más de una vez los derechos de licencia.

Artículo 81°. No podrá imponerse a ninguna empresa o formador más gravamen ni retribución que los derechos de licencia y los porcentajes correspondientes a autores dramáticos.

### **Capítulo 6°. De los teatros de Madrid**

Artículo 82°. Habrá en Madrid un teatro de declamación que estará bajo la protección del Gobierno y se llamará Teatro Español.

Artículo 82°. La organización de este teatro será objeto del capítulo siguiente.

Artículo 84°. El Gobierno oída la Junta Consultiva concederá licencia a los demás teatros de declamación o de ópera española que deban abrirse en Madrid. Esta concesión no podrá hacerse de cada vez más de dos años.

Artículo 85°. Además del Teatro Española, podrá haber en Madrid hasta cuatro teatros que se llamarán:

*Teatro del Drama*

*Teatro de la Comedia*

*Teatro Lírico Español* (todo el año)

*Teatro Lírico Italiano* (seis meses)

Podrá concederse permiso a la ópera italiana por todo el año teatral si no se hubiese establecido la ópera española y si ésta se estableciese después, continuará la primera por todo aquel año.

Artículo 86°. Las empresas de los teatros comprendidos en el artículo anterior, pagarán anualmente por derechos de la licencia, el importe

del 20% de una entrada llena con arreglo el precio máximo de las localidades.

Artículo 87°. En ninguna población podrá haber más que un Teatro Lírico Italiano al que irá unido el baile escénico.

Artículo 88°. En el Teatro Lírico Español no podrá cantarse sino en este idioma.

Artículo 89°. En el Teatro Lírico Italiano sólo podrán ejecutarse obras compuestas sobre poemas en italiano.

Artículo 90°. Podrá haber una compañía de baile escénico en uno de los Teatros Líricos. Si ambos lo solicitaren, será preferido en igualdad de circunstancia el Teatro Lírico Español.

Artículo 91°. Cada empresario, al solicitar una licencia respectiva, manifestará cual de los cuatro teatros se propone establecer.

Artículo 92°. Si el Gobierno, oída la Junta Consultiva, creyese conveniente conceder licencia para abrir en Madrid otro u otros teatros dramáticos; el empresario que la solicitase elegirá entre los géneros asignados al Teatro del Drama y al de la Comedia el que más convenga a sus intereses, pero obtenido el permiso, no podrán poner en escena ninguna obra de las comprendidas en los repertorios ya establecidos y formará el suyo con otras nuevas adquiridas con este objeto.

Artículo 93°. En ninguno de los teatros de número de Madrid se consentirán espectáculos que no sean esencialmente dramáticos, líricos o coreográficos.

### **Capítulo 7°. Del Teatro Español.**

Artículo 94°. Así en Madrid como en las principales capitales de provincias habrá un teatro dramático subvencionado.

Artículo 95°. Este teatro estará bajo la inmediata inspección del Presidente de la Junta Consultiva.

Artículo 96°. Las compañías que aspiren a funcionar en estos teatros, lo solicitarán al Presidente de la Junta, y serán aceptadas por la Junta las que representen mejores circunstancias.

Artículo 97°. La subvención será una suma fijada por el Gobierno con cargo a los arbitrios establecidos sobre las diversiones públicas y teatrales de las respectivas provincias. La suma la fijará el el Gobierno, oyendo a la Junta Consultiva.

Artículo 98°. El local en que haya de funcionar, lo designará en Madrid el Gobierno y estará libre del pago de arrendamiento.

Artículo 99°. Las compañías que estén en estos teatros deberán someterse tanto al decoro como a las demás reglas de dirección y policía y a las condiciones que el Presidente de la Junta le imponga.

Artículo 100°. El autor de una obra de Teatro subvencionado en Madrid, abonará durante el tiempo que la ley de propiedad literaria le señala, el 10% de la entrada total de cada representación, incluso el abono (en las obras de tres). Este derecho será de 3% si la obra tuviese uno o dos actos.

Artículo 101°. Igualess derechos percibirán los autores de las obras estrenadas durante la existencia del Teatro Español creado por Decreto de 7 de febrero de 1849.

Artículo 102°. Las traducciones en verso devengarán la mitad del porcentaje señalado respectivamente a las obras originales y un cuarto a las traducciones en prosa.

Artículo 103°. El teatro subvencionado no abonará nada por refundiciones de Comedias del teatro antiguo español.

Artículo 104°. En la tres primeras representaciones de una obra dramática nueva percibirá el autor o traductor por derechos de estreno el doble del porcentaje que a la misma corresponda.

Artículo 105°. Las demás que fuesen incluidas en el repertorio de este teatro, devengarán a sus autores la mitad del porcentaje que respectivamente se conceden a las obras nuevas.

Artículo 106°. El actor que desde su ingreso en el teatro subvencionado en Madrid hubiese continuado formando parte de su compañía sin interrupción hasta inutilizarse para el ejercicio del arte, podrá obtener su retiro a juicio del Presidente del Junta Consultiva y gozará de una pensión proporcionada"<sup>12</sup>

El Reglamento termina con un Capítulo (8), dedicado a lo teatros de provincias y otro (9) a los de ultramar

**2. DOCUMENTO QUE TESTIFICA COMO SE CONSTITUYE UNA COMISION PARA QUE DESIGNE UNA JUNTA SUPERIOR CONSULTIVA DE TEATROS DEL REINO, QUE REDACTE Y DISCUTA EL REGLAMENTO TEATRAL DE 1848.**

"Madrid, 1847.

"Para componer la Junta Superior Consultiva de los Teatros del Reino, creada por un Real Decreto de esta fecha, vengo en nombrar además del Director de la Sección de Gobierno del Ministerio de la Gobernación y del Comisario Regio del Teatro Real Español y del Director General de Instrucción pública, que son vocales natos de la misma, a D. Juan Nicasio Gallego, D. Ramón de Mesonero Romanos, individuos de la Real Academia Española, a D. Antonio Benavides y Antonio Cabanilles, como individuos de la Real Academia de la Historia y

---

<sup>12</sup> Mss. 14.002, Legado Barbieri, BN

a D. Manuel Bretón de los Herreros y D. Juan Eugenio Hartzenbusch como escritores; a D. Andrés Borrego y D. Fernando Corradi como escritores públicos y a D. Buenaventura Carlos Aribau. Dado en Palacio."

### 3. DECRETO DE LA REINA POR EL QUE SE LEGALIZA EL REGLAMENTO DE 1848.

"Tomando en consideración lo que me hace presente mi Ministro de la Gobernación del reino acerca de la conveniencia de modificar algunas de las disposiciones contenidas en mi Real Decreto del 30 de agosto último relativo al arreglo de los espectáculos teatrales, vengo en decretar lo siguiente:

Reglamento General de los Teatros del Reino (...)"

### 4. CONVOCATORIA DE LA JUNTA DE TEATROS DEL REINO PARA EL 3 DE FEBRERO DE 1848 A LA 1 DE LA TARDE.

"Se convoca a:

Patricio de la Escosura  
Antonio Gil de Zárate  
Juan Nicasio Gallego  
Manuel Bretón de los Herreros  
Ramón Mesonero Romanos  
José Zorrilla  
Andrés Borrego  
Fernando Corradi  
Buenaventura Carlos Aribau  
Agustín Azcona  
Antonio de Guzmán



José García Luna  
Julian Romea  
Juan Lombía  
Baltasar Saldoni  
Basilio Basili  
Francisco Salas  
Carlos Latorre  
Salvador Valdés

"Tengo el honor de participar a V. E. que en el día de hoy (3-II-1848) se ha intitulado bajo la presidencia del Ex. Sr. D. Antonio Benavides, la Junta creada por el Real Decreto del 14 de enero para la Reforma y arreglo del Teatro Español, a cuya tarea se dedicará con la urgencia que se le recomienda, tomando en cuenta los antecedentes que V. E. se ha servido remitirme."

#### 5 ACTA DE LA REUNION DE LA JUNTA SUPERIOR CONSULTIVA DE TEATROS DEL REINO, QUE TIENE LUGAR EL 20-XI-1848:

"Sesión del día 20-XI-1848.

Reunidos los señores que al margen se expresan (Presidente, Bretón, Romea, Guzmán , Luna, Latorre, Saldoni, Salas, Basili, Secretario), manifestó el Sr. Presidente que la comisión designada por él, en virtud de la autorización que le dio la Junta ya compuesta de los Srs. Escosura, Mesonero, Zorrilla, Romea, Basili con S. E. y el Secretario, iba a dar cuenta del proyecto de Reglamento General de los Teatros del Reino que había formado. Leído dicho discurso, se acordó pasar a la discusión por artículos. El primero fue aprobado. Al segundo, propuso el señor Salas una adición reducida a que se añadieran al número de los vocales del Consejo de Teatros, dos actores líricos. Otra la hizo el Sr. Latorre para que se añadiera igualmente al Vice-protector del Conservatorio de Música y Declamación. La Junta aprobó ésta última, y en cuanta a la primera,

acordó que se añadiera uno. Con estas dos adiciones se aprobó el artículo segundo y se levantó la sesión que certifico."

## 6. CARTA DIRIGIDA AL MINISTRO DE LA GOBERNACION EL 27-XII-1848 CON ALGUNAS CONCLUSIONES DE LA JUNTA DE TEATROS.

"[...] además no dejará de ofrecer un espectáculo satisfactorio para España el que en ella haya calma y espacio para ocuparse tranquilamente en el fomento y mejora de las artes y las letras, cuando en el resto de Europa se las ve casi desaparecer ante el rugido de las revoluciones y el estrépito de las armas. Por todas estas razones, pues se apresura a presentar a V. E. la parte más urgente de su trabajo, confiada en que verá en ello una prueba del celo que la anima para cooperar a la pronta industria que es hoy la primera necesidad intelectual de las naciones cultas."

(El Reglamento consta de nueve capítulos)

"La organización que se le da [a la censura] es la que ofrece mayores garantías de acierto; a saber: la censura central para todo el Reino, ejercida en Madrid bajo la inmediata dependencia y vigilancia del Ministro de la Gobernación, por una Junta de cinco individuos, nombrados por el mismo. Así, partiendo la acción de un sólo punto, se evitará la anomalía de que se prohíban en un pueblo o provincia obras que en otro se permiten, y podrá el Gobierno acomodar todos los espectáculos escénicos del reino al espíritu y tendencias que le convenga dar según el estado de los tiempos a las doctrinas sociales y políticas que se esparcen por la vía de las representaciones teatrales".

[...]

"Refiérese el capítulo sexto a los teatros de Madrid. En él se crea un teatro Español, sostenido y administrado por el Gobierno, y se asignan a la capital cuatro teatros de número, a saber: dos de declamación, que se

dividirán entre sí los dos géneros que esencialmente existen en literatura (trágico y cómico); y dos líricos, uno español y otro italiano, haciendo las concesiones posibles a fin de que faciliten que llegue a crearse la ópera española."

[...]

"La reforma, por ahora se aplica únicamente en toda su extensión a los teatros de Madrid, que han de ser siempre la norma y modelo de los demás".

#### **7. ACTA DE LA JUNTA DE TEATROS, DE LA SESION CELEBRADA EL 9 DE DICIEMBRE DE 1848.**

"Sesión del 9-XII-1848:

Reunidos los señores que al margen se expresan y aprobada la nota de la sesión anterior, se presentó el capítulo 6 nuevamente redactado por la comisión. Se aprobó una enmienda del Sr. Salas para que en caso de hallarse establecido el Teatro Lírico Español, sólo se pudiese conceder licencia al Teatro Lírico Italiano por seis meses y en ningún caso por más de un año. Se acordó expresar que la zarzuela pertenece al Teatro Lírico Español, y no existiendo éste, al de la Comedia. Se aprobó una adición del Sr. Lombía al artículo 32, relativa al modo de facilitar la división entre los tres teatros del repertorio existente hasta hoy y estando pendiente de discusión el artículo 33 se levantó la sesión que certifico".

#### **8. ACTA DE LA JUNTA CONSULTIVA DE TEATROS EL REINO.**

"Sesión del 16-XII-1848:

Reunidos los señores que al margen se expresan y aprobada el acta anterior, se continuó la discusión del Reglamento. Se aprobó una adición por el Sr. Lombía para que la ópera italiana pague un porcentaje en cada noche. Otra del Sr. Saldoni para que el Teatro Lírico Italiano tenga obligación de poner en escena dos óperas nuevas de maestros españoles, en caso de no estar establecido el Lírico Español, y en las noches que éstas se ejecuten no pague el Teatro italiano ningún tanto por ciento.

Otra del Sr. Lombía para que en las noches que el baile escénico se presente como único, espectáculo, pague el mismo porcentaje que la ópera italiana. Con estas adiciones, se aprobaron los capítulos 8 y 9 ..."

## 9 DECRETO ORGANICO DE TEATROS. (28-VII-1853)<sup>13</sup>

"En vista de lo que me ha expuesto el Ministro de la Gobernación del Reino, acerca de la necesidad de reformar las disposiciones relativas a los teatros, vengo en decretar oído el Consejo de Ministros, lo siguiente:

### **Capítulo 1º. De los teatros en general.**

Artículo 1º. Nadie podrá construir un teatro sin obtener licencia del Gobierno; a cuyo fin deberá presentar previamente el plano del edificio por conducto del Gobernador de la provincia.

Artículo 2º. El Gobierno nombrará peritos que reconozcan los teatros abiertos actualmente al público; y los que a juicio de aquellos no reúnan las condiciones de seguridad necesarias, deberán ser reformados o se cerrarán definitivamente dentro del plazo que se designe.

---

<sup>13</sup> Arimón, S/García Góngora A. *El Código del Teatro*. Madrid, Centro de Publicaciones Jurídicas. p. 179.

Artículo 3º. Los teatros pertenecientes a Ayuntamientos o Juntas de Beneficencia, se sacarán a pública subasta bajo el pliego de condiciones aprobado previamente por el Gobernador de la provincia.

Artículo 4º. Si en la subasta no se presentasen licitadores antes del día primero de septiembre, el Gobernador adjudicará al teatros a una compañía, prefiriendo en todo caso las españolas a las extranjeras.

Artículo 5º. Los ayuntamientos o Juntas de beneficencia no se reservarán más localidades que un palco de las dimensiones ordinarias.

Artículo 6º. En cada teatro se reservarán dos localidades de las llamadas de orden, para las autoridades superiores militar y civil..

Artículo 7º. Ni con el nombre de beneficio, ni con otro alguno, podrá imponerse sobre los teatros ningún arbitrio para los objetos ajenos a los mismos.

Artículo 8º. Nadie podrá dar funciones en un teatro sin obtener licencia del Gobierno en Madrid, del Gobernador respectivo en las demás capitales de provincia o de la autoridad local en las demás poblaciones.

Artículo 9º. El año teatral empezará a contarse el primero de septiembre y concluirá el 30 de junio. Las compañías podrán sin embargo, trabajar en los meses de julio y agosto, si conviniese a sus intereses.

Artículo 10º. Todos los días del año son hábiles para dar espectáculos, exceptuando la víspera de difuntos y desde el Viernes de Dolores hasta el Sábado Santo, ambos inclusive, como también en los casos especiales en los que el Gobierno mande suspender los espectáculos públicos.

Artículo 11º. Las empresas teatrales podrán rescindir sus contratos si sobreviniere alguna calamidad pública que las obligara a suspender indefinidamente.

Artículo 12º. El Gobierno, oída la Junta Consultiva de Teatros, declarará si la Empresa se halla o nó en el caso del artículo precedente.

Artículo 13º. Hecha la declaración afirmativamente, podrá sin embargo, el Gobierno obligar a las empresas a continuar las representaciones pero en tal caso, deberá indemnizarlas, oyendo a la Junta Consultiva de Teatros.

Artículo 14º. Cuando un actor o actriz de reconocida fama, se retirase de la carrera escénica por haberse inutilizado para su ejercicio, podrá obtener del Gobierno, oído el informe de la Junta Consultiva de Teatros, una pensión proporcionada a su mérito y a los servicios que hubiese contraído.

Artículo 15º. Los gobernadores decidirán de plano, todas las cuestiones que se susciten acerca de los derechos y obligaciones de actores, autores y dependientes de los teatros, siempre que en la decisión interese el servicio del público, quedando a salvo la acción que a cada cual corresponda.

## **Capítulo 2º. De los teatros subvencionados.**

Artículo 16º. Así en Madrid como en las capitales de provincia que al Gobierno designe, habrá un teatro subvencionado<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> En ese momento se pensó subvencionar el T. Español (antiguo del Príncipe), que no superaba la difícil competencia del resto de coliseos madrileños, ya que ponía en escena un repertorio que no atraía la atención popular, que se dirigía a otro tipo de espectáculo más intrascendente, o variado. En *La Gaceta de Madrid*, del 20 de mayo de 1851 se publica otra Reglamentación Teatral que hace referencia al T. Español, comentando que "han tenido que suprimirse las representaciones en el T. del Príncipe".

Artículo 17º. La subvención consistirá en una suma que a propuesta de la misma Junta, fijará el Gobierno con cargo a los arbitrios establecidos sobre las diversiones públicas no teatrales de la provincia respectiva.

### **Capítulo 3º. De los Teatros subvencionados de Madrid.**

Artículo 18º. El Gobierno procurará además destinar en Madrid a la compañía subvencionada un local libre del pago de arrendamiento y de cargas de toda especie.

Artículo 19º. Las empresas o compañías que aspiren a alcanzar la categoría de Teatros subvencionados<sup>15</sup>, lo solicitarán al Presidente de la Junta Consultiva, el cual designará por un año cómico aquellas cuyos elementos presenten mejores condiciones artísticas.

Artículo 20º. El teatro subvencionado, estará bajo la inmediata inspección del Presidente de la Junta Consultiva.

Artículo 21º. La compañía subvencionada deberá someterse tanto en lo relativo al repertorio que haya de usar y el decoro y propiedad escénica, como a las demás reglas de dirección, administración y policía que dicho Presidente juzgue oportuno establecer y de las cuales les dará previo conocimiento.

---

<sup>15</sup> La situación de los teatros existentes en Madrid, a parte de la del propio T. del Príncipe, es precaria; por ejemplo, el 25 de mayo de 1854 Joaquín Arjona (Director del Teatro del Príncipe) a la Reina, pidiéndole una subvención de 200.000 Reales para salvar este repertorio de la ruina. Transcribimos algunos fragmentos interesantes e dicha carta:

"[...] ver con profundo sentimiento el precario estado de los teatros en que se rinde culto a la literatura nacional y a la declamación, ya por falta de recursos materiales, ya porque la afición predominante del público se inclina cada día más a espectáculos de índole diversa y sobre todo a la ópera italiana [...]"

#### **Capítulo 4º. De los Teatros subvencionados de Provincias.**

Artículo 22º. Las empresas o compañías que aspiren a obtener la subvención, lo solicitarán del Gobernador de la provincia, el cual, oyendo al Censor, designará por un año cómico, aquella cuyo personal reúna mejores condiciones artísticas.

Artículo 23º. El Censor podrá ejercer en las provincias por delegación del Gobierno, las mismas funciones que los artículos precedentes declaran respecto los teatros subvencionados de Madrid al Presidente de la Junta Consultiva. Cuando se halle en este caso, percibirá una retribución que fijará el Gobierno para cada provincia.

Artículo 24º. Toda compañía subvencionada podrá funcionar si a sus intereses conviniese en más de una provincia; pero no percibirá en cada una más que la parte de subvención anual correspondiente al tiempo que hubiere trabajado en ella.

#### **Capítulo 5º. De los Teatros extranjeros**

Artículo 25º. En ninguna población del Reino podrá haber más que un teatro lírico italiano.

Artículo 26º. Donde más de una empresa lo solicitase, obtendrá la licencia aquella que por sus circunstancias ofrezca mejores garantías.

Artículo 27º. El Gobierno, oyendo a la Junta Consultiva, podrá conceder licencia para que se abra en Madrid un Teatro del Drama extranjero; pero solo podrá funcionar durante tres meses del año cómico y en su compañía ha de figurar actriz por lo menos de reconocida nombradía.

#### **Capítulo 6º. De las obras dramáticas**



Artículo 28º. Todo autor o traductor<sup>16</sup> dramático<sup>17</sup> tiene derecho a percibir de los teatros durante el tiempo que la ley de propiedad

---

<sup>16</sup> Las traducciones del teatro francés ocupaban un alto porcentaje dentro del repertorio dramático español en la primera mitad del siglo. En *El Entre-acto* del 15 de septiembre de 1839, Patricio de la Escosura publica un articulito titulado TRADUCCIONES, que pasamos a transcribir por lo que ilustra nuestros comentarios:

"Durante la administración de la empresa que concluyó con el año cómico próximo pasado, notamos con placer que la proporción entre el número de dramas originales y el de los traducidos aumentó constantemente en favor del primero, y que las traducciones que se representaban eran sino todas buenas, por los menos de mucho más mérito que la generalidad de las anteriores. Prescindiendo de los dramas originales, cuestión que ni es del momento ni para tratarla por quien ha escrito alguno, poca duda admite que un ramo de la literatura, cualquiera que sea principal o exclusivamente se alimenta de traducciones, cesa de ser indígena en el país; y ciertamente no puede menos de ser doloroso ver que en la patria de los esclarecidos ingenios, cuya fecundidad fue asombro del universo en el siglo XVII decaiga la literatura dramática. No es nuestro ánimo hacer cargos a la sociedad de actores empresarios, porque conocemos las particulares circunstancias en que se halla, y confesamos que sin su laudable arrojo, la Capital de la Monarquía hubiera acaso visto cerrado su teatro en este año; pero sin censurar a nadie podemos y debemos lamentar que se hayan vuelto a abrir las puertas de la escena traducciones hechas sin buena elección del original y con muy pocos conocimientos de la lengua española. Uno de los pretextos que no razones en que se apoyan, los que con mal entendida liberalidad disculpan esa profusión de exóticas producciones, es el que los dramas originales no bastan para satisfacer el deseo de novedades que el público tiene. La respuesta es fácil: lo malo aunque nuevo, malo es; una mala traducción podrá llenar por sorpresa un noche el teatro, pero evita que esté diez medianamente concurrido, y por último, el descrédito del teatro influye directamente en la suerte de actores y empresarios.

Ya hemos dicho antes, que en los tres últimos años, el número de producciones originales, iba en progresión ascendente, y ahora añadimos que no son necesarios grandes esfuerzos para que no disminuyan.

Pero si tanta es la penuria de originales nuevos, ¿no valdrá siempre más una comedia buena de nuestro teatro antiguo, que una mala del moderno francés?

Se dice, y no sin algún fundamento, que habiendo desaparecido las costumbres que retratan las obras de nuestros grandes maestros, el público las oye con indiferencia. Alguna fuerza tiene este argumento, aunque no toda la que se le supone; porque las

literaria establece, un porcentaje de la entrada total de cada representación de cada obra, incluso el abono.

Artículo 29°. Tiene así mismo derecho a disponer gratis de un palco o seis asientos de primero orden en la noche del estreno, y de uno de los indicados asientos en cada una de sus representaciones sucesivas.

Artículo 30°. Todos los teatros deberán llevar libros de cuenta y razón, foliados y rubricados por el Gobernador de la Provincia, y los autores dramáticos o sus apoderados tendrán derecho a examinarlos siempre que les convenga.

Artículo 31°. No se reconoce ninguno de los derechos establecidos en los artículos precedentes a las refundiciones de las comedias del Teatro Antigo Español.

## **Capítulo 7°. De los Premios**

Artículo 32°. Se establecen cuatro premios de 6.000 reales cada uno que se adjudicarán todos los años, siempre que haya méritos para ellos, en la forma siguiente: dos a las mejores obras dramáticas que

---

costumbres de la edad media, no son tampoco las nuestras , y sin embargo se aplauden dramas, cuyo objeto casi exclusivo es pintarlas.

Lo que hay en esto es, que cuando se representan comedia antiguas, se eligen las más comunes, se reparten los papeles como Dios quiere, se ponen en escena mal, y no se ejecutan ni bien ni mal: que no es ejecutarlas, relatar de cualquier modo sus admirables versos.

Si una mano débil, escogiese en el abundante tesoro de que vamos hablando, si un hombre celoso e inteligente se dedicase a poner las comedias en escena, y si los actores, convencidos de que su ejecución pueden recoger muchos laureles, se esmerasen en ellas, pueden asegurarse sin temeridad, que no habríamos menester tantas traducciones."

Patricio de la Escosura

<sup>17</sup> En el periódico *El Clamor público* se publica el 16 de agosto de 1847 un "Reglamento sobre los autores, las obras dramáticas y las penas que se aplican si se incurre en delito".

se estrenen en los teatros de Madrid, y el restante a la mejor música compuesta sobre libro español<sup>18</sup>.

Artículo 33°. Para la adjudicación de estos premios, el Gobernador ha decidido dos tribunales, compuestos cada uno de tres o cinco jueces de notoria competencia; un tribunal fallará sobre las obras dramáticas y otro sobre la composición musical.

Artículo 34°. Ambos tribunales señalarán las cuatro obras de mayor mérito españolas.

Artículo 35°. Para adjudicar estos premios, el Gobierno, a propuesta en terna de la Junta Consultiva de Teatros<sup>19</sup>, nombrará al principio de

---

<sup>18</sup> En *La Gaceta de Madrid* del 31 de agosto de 1852 se publica la noticia diciendo: "(...) uno de los premios ha parecido conveniente destinarlo a alentar los esfuerzos que con loable perseverancia están haciendo varios maestros compositores por crear en España la ópera nacional".

<sup>19</sup> A la Junta correspondía, como vemos, no sólo la discusión del Reglamento del 47, sino el propio control de los asuntos teatrales que se desarrollan en Madrid. Figura aquí una carta que el propio Ventura de la Vega dirige al Ministro de la Gobernación el 19 de octubre de 1852, aconsejándole sobre las personas que él considera podrían convertirse en jurado de los premios de teatro:

"En cumplimiento de lo prescrito en el artículo 3° del Decreto orgánico Teatral, la Junta Consultiva de los mismos, tiene el honor de elevar a manos de V. E. las siguientes propuestas hechas en terna para el nombramiento de los dos tribunales que han de designar respectivamente las tres obras dramáticas y la correspondiente música merecedoras de premio en el año cómico venidero.

Previniéndose en el citado artículo que los tribunales podrán contar de 3 ó 5 jueces, la Junta propone el menor de estos dos números para el que ha de fallar sobre la composición musical, teniendo en cuenta que las de este género que opten a premio, habrán de ser necesariamente muchas menos que las dramáticas; y en vista, por otra

cada año cómico un tribunal compuesto de cinco jueces de notoria competencia.

Artículo 36°. La adjudicación se hará por mayoría absoluta, presentando cada juez su voto fundado y firmado.

---

parte, de ser asimismo más limitado el número de personas competentes y autorizadas entre quienes podrá caer la elección.

Tribunal literario:

Manuel José Quintana  
Pedro José Pidal  
Marqués de Molins  
Antonio Gil de Zárate  
Joaquín Francisco Pacheco  
Nicomedes Pastor Díaz  
Conde de San Luis  
Antonio Benavides  
Francisco Martínez de la Rosa  
Eugenio de Ochoa  
José Caveda  
Eduardo González Pedrosa  
Cayetano Rosell  
Aureliano Fernández Guerra

Tribunal músico:

Ramón Carnicer  
Mariano Martín  
Emilio Arrieta  
José Reart  
Hilarión Eslava  
Eduardo Velaz de Medrano  
Santiago Masarnau  
Francisco Valldemosa  
Baltasar Saldoni

Artículo 37°. Solo optarán a premio entre las obras representadas, aquellas que sus autores presenten al Tribunal con el indicado objeto.

Artículo 38°. Para la adjudicación del Premio será preferible, en igualdad de circunstancias, una obra dramática escrita en verso a las que lo estuvieren en prosa.

Artículo 39°. No optarán a Premio las obras lírico-Dramáticas que no estuvieran escritas todas en verso

Artículo 40°. Ningún año dejarán de darse los tres premios que ofrece el artículo.

Artículo 41°. Los premios se adjudicarán por la Junta de Teatros en sesión pública y solemne.

## **Capítulo 8°. De la Censura**

Artículo 42°. El Primer artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852

Artículo 43°. El Segundo artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852.

Artículo 44°. El Tercer artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852.

Artículo 45°. Cuando haya de someterse a la censura una producción cualquiera, se remitirán dos ejemplares de ella al expresado Gobernador (lo restante del artículo cuarto del Real Decreto del 25 de febrero de 1852).

Artículo 46°. El Quinto artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852.

Artículo 47º. El Sexto artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852.

Artículo 48º. El Séptimo artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852.

Artículo 49º. El Octavo artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852.

Artículo 50º. El Undécimo artículo del Real Decreto del 25 de febrero de 1852.

Artículo 51º. En cada una de las capitales de provincia habrá un censor nombrado por el Gobernador de la misma.

Artículo 52º. Este nombramiento debe de recaer en persona que reúna la ilustración conveniente para desempeñar las funciones que se señalan en los artículos anteriores.

Artículo 53º. Los censores de provincias tendrán el mismo carácter, obligaciones y derechos que imponen a los de Madrid los artículos 2º y 11º.

Artículo 54º. Cuando un autor dramático residente en una población de provincias escribiere una obra destinada a ser puesta en escena en el Teatro de aquella capital, podrá el Gobernador de la misma autorizar la representación, en vista del informe del Censor, salvo el fallo de Junta de Censura de Madrid, a la que deberá remitirse la obra con las formalidades prevenidas.

Artículo 55º. En las poblaciones de provincia cuidarán los Alcaldes de que no se ponga en escena obra alguna que no haya sido aprobada por la censura.

Artículo 56º. Cuando los Gobernadores de provincia o los Alcaldes en su caso, lo consideren oportuno, por circunstancias especiales, la

representación de una obra ya aprobada (resistente los del artículo 10º del Real Decreto del 25 de febrero de 1852).

Artículo 57º. El Teatro que pusiese en escena una obra no autorizada por la censura perderá el total producto de las entradas que aquella hubiera producido, sujetándose además a las penas en que incurra, si la representación hubiese ofendido a la moral o causado escándalo público.

## **Capítulo 9º. De los espectáculos no teatrales (...)**

## **Capítulo 10º. De la Junta Consultiva de Teatros**

Artículo 58º. Para auxiliar al Gobierno en la inspección y fomento de los teatros, habrá un cuerpo que se denominará Junta Consultiva de Teatros.

Artículo 59º. Esta Junta se compondrá de un Presidente, un Secretario y un número de vocales, que en ningún caso podrá exceder de 10.

Artículo 60º. Los individuos de esta Junta recibirán una retribución proporcionada a sus méritos y circunstancias.

Artículo 61º. Las plazas de individuos de la Junta son incompatibles con otro empleo que no sea en establecimiento científico o literario. El que se halle en este caso, optará por uno de los dos sueldos que le correspondan.

Artículo 62º. El nombramiento de individuo de la Junta ha de recaer siempre en personas que cultiven las letras en cualquiera de sus ramos.

Artículo 63º. La Junta se ocupará en desempeñar los trabajos que el Gobierno le encomiende: evacuará los informes que le pida sobre

todo lo que tenga relación con los teatros, y podrá proponer cuanto crea conveniente a su fomento y protección.

Artículo 64º. La Junta se ocupará en desempeñar los trabajos que le pida sobre todo lo que tenga relación con los teatros y podrá proponer cuanto crea conveniente a su fomento y protección.

**10. DESIGNACION DE UNA NUEVA JUNTA CONSULTIVA DE TEATROS PARA LA DISCUSION DEL DECRETO ORGANICO DE TEATROS QUE SE PUBLICA EN *LA GACETA DE MADRID* EN 1852.**

"Esta junta está formada por:

Ventura de la Vega  
Bretón de los Herreros  
Hartzenbusch  
Rodríguez Rubí  
Alvarez  
Gutiérrez  
Cañete  
Sanz  
Estrella Díaz  
Valladares

**11. CARTA DIRIGIDA DESDE EL MINISTERIO DE LA GOBERNACION A LA JUNTA DE TEATROS.**

"Desde el Ministerio de la Gobernación dirigido al Presidente de la Junta Consultiva de Teatros:

"Exmo. Sr.:



La Reina, a fin de que principie desde luego a funcionar la Junta Consultiva de Teatros, establecida por el Real Decreto orgánico de ayer, se ha servido en nombrar vocal de la misma a D. Manuel Bretón de los Herreros, D. Juan Eugenio Hartzenbusch, D. Antonio García Gutiérrez, D. Rafael M<sup>a</sup> Baralt, D. Luis Valladares y Garriga, D. Eulogio Florentino Sanz, reservándose completar oportunamente el número que fija el artículo 94 de dicho Real Decreto, siendo además su voluntad que por ahora haga las veces de Secretario el citado D. Luis Valladares. De Real Orden lo comunica a V. E. para los efectos correspondientes. Dios guarde a V. E. muchos años. Real Sitio de San Ildefonso, 29-VII-1859".

## **12. CARTA ENVIADA DESDE LA JUNTA AL MINISTRO DE LA GOBERNACION:**

"Al Ministro de la Gobernación. Madrid, 19-X-1852

En cumplimiento de lo prescrito en el artículo 3º del Decreto orgánico Teatral, la Junta Consultiva de los mismos, tiene el honor de elevar a manos de V. E. las siguientes propuestas hechas en terna para el nombramiento de los dos tribunales que han de designar respectivamente las tres obras dramáticas y la correspondiente música merecedoras de premio en el año cómico venidero.

Previniéndose en el citado artículo que los tribunales podrán contar de 3 ó 5 jueces, la Junta propone el menor de estos dos números para el que ha de fallar sobre la composición musical, teniendo en cuenta que las de este género que opten a premio, habrán de ser necesariamente muchas menos que las dramáticas; y en vista, por otra parte, de ser asimismo más limitado el número de personas competentes y autorizadas entre quienes podrá caer la elección.

Tribunal literario:

Manuel José Quintana  
Pedro José Pidal

Marqués de Molins  
Antonio Gil de Zárate  
Joaquín Francisco Pacheco  
Nicomedes Pastor Díaz  
Conde de San Luis  
Antonio Benavides  
Francisco Martínez de la Rosa  
Eugenio de Ochoa  
José Caveda  
Eduardo González Pedrosa  
Cayetano Rosell  
Aureliano Fernández Guerra

**Tribunal músico:**

Ramón Carnicer  
Mariano Martín  
Emilio Arrieta  
José Reart  
Hilarión Eslava  
Eduardo Velaz de Medrano  
Santiago Masarnau  
Francisco Valldemosa  
Basilio Basili".

**13. DOCUMENTOS SUELTOS. NOTICIAS TEATRALES QUE RECOGE BARBIERI.**

25-I-1852: Luis de Olona y Dardalla arriendan el Teatro de Valencia. La Junta Consultiva dirige un escrito al Ministro de la Gobernación protestando por ello.

9-I-1853: La reina nombra a Tomás Rodríguez Rubí vocal de la Junta Consultiva de Teatros con un sueldo de 30.000R anuales.

10-VI-1853: Nombramiento de Eulogio Florentino Sanz como vocal de la Junta de Teatros

10-VI-1853: Nombramiento de D. Ceferino Suárez Bravo como vocal de la Junta con 12.000R anuales.

26-VIII-1853: D. Antonio Hurtado, es nombrado vocal con 12.000R anuales.

**14. CARTA DIRIGIDA POR LA SOCIEDAD EL TEATRO DEL CIRCO AL PRESIDENTE DE LA JUNTA CONSULTIVA DE TEATROS.**

"Teatro del Circo  
Sociedad Lírico-Española

Exmo. Señor:

La Sociedad de este teatro, ha dispuesto que desde este día hasta la conclusión de la temporada, quede a disposición de la Junta que V. E. tan dignamente preside, el palco entresuelo nº 8, para lo que remito adjuntas las correspondientes tarjetas de entrada.

Esta disposición se tomó desde el nombramiento en que se nombró la Junta, pero la imposibilitó ponerla en práctica en el acto el no poder disponer de un palco digno a causa de los abonos.

Madrid, 13-VI-1853.

Exmo. Sr. Joaquín Gaztambide ( Presidente)" [Rubricada]

**15. CARTA DIRIGIDA A VENTURA DE LA VEGA, PRESIDENTE DE LA JUNTA DE TEATROS.**

"Exmo Sr. (Ventura de la Vega):

Habiéndose publicado el Real Decreto orgánico de Teatros, la Reina se ha servido disponer que use desde este día la Comisión que para proponer las bases del mismo se nombró por Real Orden del 29 de mayo último, y de que V. E. presidente, siendo la voluntad de S. M. que de V. E. en su Real nombre las gracias a todos los individuos de ella por el celo, inteligencia y actividad que han desplegado en el desempeño de su importante cometido. De Real Orden lo comunico a V. E. para los efectos correspondiente.

Real Sitio de San Ildefonso. 31-VI-1852".

**16. BORRADOR DEL DECRETO ORGANICO DE TEATROS, APROBADO POR LA JUNTA CONSULTIVA. *Gaceta de Madrid*, 31-VII-1852**

"En vista de lo que me ha expuesto el Ministro de la Gobernación del Reino, acerca de la necesidad de reformar las disposiciones relativas a los teatros, vengo en decretar oído el Consejo de Ministros, lo siguiente:

**Capítulo 1º. De los teatros en general.**

Artículo 1º. Nadie podrá construir un teatro sin obtener licencia del Gobierno; a cuyo fin deberá presentar previamente el plano del edificio por conducto del Gobernador de la provincia.

Artículo 2º. EL Gobierno nombrará peritos que reconozcan los teatros abiertos actualmente al público; y los que a juicio de aquellos no reúnan las condiciones de seguridad necesarias, deberán ser reformados o se cerrarán definitivamente dentro del plazo que se designe.

Artículo 3º. Los teatros pertenecientes a Ayuntamiento o Juntas de Beneficencia, se sacarán a pública subasta bajo pliego de condiciones aprobado previamente por el Gobernador de la Provincia.

Artículo 4º. Si en la subasta no se presentasen licitadores antes del día primero de septiembre, el Gobernador adjudicará al teatros a una compañía, prefiriendo en todo caso las españolas a las extranjeras.

Artículo 5º. Los ayuntamientos o Juntas de beneficencia no se reservarán más localidades que un palco de las dimensiones ordinarias.

Artículo 6º. No se obligará a las empresas a reservar localidad alguna de las llamadas de orden.

Artículo 7º. Ni con el nombre de beneficio, ni con otro alguno, podrá imponerse sobre los teatros ningún arbitrio para los objetos ajenos a los mismos.

Artículo 8º. Nadie podrá dar funciones en un teatro sin obtener licencia del Gobierno en Madrid o del Gobernador respectivo en las demás capitales de provincia.

Artículo 9º. El año teatral empezará a contarse el primero de septiembre y concluirá el 30 de junio. Las compañías podrán sin embargo, trabajar en los meses de julio y agosto, si conviniese a sus intereses.

Artículo 10º. Todos los días del año son hábiles para dar espectáculos, exceptuando la víspera de difuntos y desde el Viernes de Dolores hasta el Sábado Santo, ambos inclusive, como también en los casos especiales en los que el Gobierno mande suspender los espectáculos públicos.

Artículo 11º. Las empresas teatrales podrán rescindir sus contratos si sobreviniere alguna calamidad pública que las obligara a suspender indefinidamente.

Artículo 12º. El Gobierno, oída la Junta Consultiva de Teatros, declarará si la Empresa se halla o nó en el caso el artículo precedente.

Artículo 13º. Hecha la declaración afirmativa, podrá sin embargo, el Gobierno obligar a las empresas a continuar las representaciones pero en tal caso, deberá indemnizarlas, oyendo a la Junta Consultiva de Teatros.

Artículo 14º. Cuando un actor o actriz de reconocida fama, se retiran de la carrera escénica por haberse inutilizado para su ejercicio, podrán obtener del Gobierno, oído el informe de la Junta Consultiva de Teatros, una pensión proporcionada a su mérito y a los servicios que hubiese contraído.

Artículo 15º. Los gobernadores decidirán de plano, todas las cuestiones que se susciten acerca de los derechos y obligaciones de actores, autores y dependientes de los teatros, siempre que en la decisión interese el servicio del público, quedando a salvo la acción que a cada cual corresponda.

## Capítulo 2º. De los teatros subvencionados.

Artículo 16º. Así en Madrid como en las capitales de provincia que al Gobierno designe, habrá un teatro subvencionado.

Artículo 17º. La subvención consistirá en una suma que a propuesta de la misma Junta, fijará el Gobierno con cargo a los arbitrios establecidos sobre las diversiones públicas no teatrales de la provincia respectiva.

### Teatro subvencionado de Madrid.

Artículo 18º. El Gobierno procurará además destinar en Madrid a la compañía subvencionada un local libre del pago de arrendamiento y de cargas de toda especie.

Artículo 19º. Las empresas o compañías que aspiren a alcanzar la categoría de Teatros subvencionados, lo solicitarán al Presidente de la Junta Consultiva, el cual designará por un año cómico aquellas cuyos elementos presenten mejores condiciones artísticas.

Artículo 20º. El teatro subvencionado, estará bajo la inmediata inspección del Presidente de la Junta Consultiva.

Artículo 21º. La compañía subvencionada deberá someterse tanto en lo relativo al repertorio que haya de usar y el decoro y propiedad escénica, como a las demás reglas de dirección, administración y policía que dicho Presidente juzgue oportuno establecer y de las cuales les dará previo conocimiento.

#### Teatros subvencionados de Provincias.

Artículo 22º. Las empresas o compañías que aspiren a obtener la subvención, lo solicitarán del Gobernador de la provincia, el cual, oyendo al Censor, designará por un año cómico, aquella cuyo personal reúna mejores condiciones artísticas.

Artículo 23º. El Censor podrá ejercer en las provincias por delegación del Gobierno, las mismas funciones que los artículos precedentes declaran respecto los teatros subvencionados de Madrid al Presidente de la Junta Consultiva. Cuando se halle en este caso, percibirá una retribución que fijará el Gobierno para cada provincia.

### III. FUENTES HEMEROGRAFICAS

#### 1. SEMANARIO PINTORESCO ESPAÑOL 1836-1856.

Madrid, Imprenta de Tomás Jordán.

Tomo I [1836], Nº 2, IV-1836. Pág. 24

“TEATROS: *Norma*, ópera

La nueva temporada cómica ha comenzado bajo felices auspicios. La difícil ópera *Norma* (...) desempeñada por artistas españoles es en verdad un acontecimiento digno de llamar nuestra atención(...). La señora Oreiro Lema justamente aplaudida así en ésta como en sus anteriores representaciones, descubre cada vez más su disposición para la carrera que ha emprendido (...). Si con tan señaladas ventajas consigue que su canto se advierta más decidido el forte-piano, cual viene a ser el claro-oscuro de la pintura su éxito será indisputable (...).

Lo mismo decimos del señor Unanne. Su voz, es fuerte y atrevida, aunque un poco endeble en los puntos bajos, está en el caso de un potro que aun no obedece con docilidad a su jinete. Pero obedecerá con el estudio, sólo eso forma artistas eminentes (...).

Las dos comedias en que esta agradable joven se ha presentado (*La Reina de 15 años* y *Las gracias en la vejez*) son traducidas del francés y no carecen de mérito en su respectivo género. Pero ¡tantas traducciones y tan pocas piezas originales! ¿Cuándo tendremos teatro que verdaderamente podamos llamar español?

J. de la R”.

Tomo I [1836], Nº 4. *Il Nuovo Figaro*, ópera del, Maestro Ricci.

“La señora Lema no ha desmentido el juicio que formamos, desde luego de la seguridad del arte que profesa. Es bien seguro, que si las excesivas y prematuras tareas de escena no causan algún detrimento en sus facultades llegará a ser una de las primeras artistas en su línea (...).” [sin autor].

Tomo I [1836], Nº 9, pág. 80. [1836]



“TEATROS: PRINCIPE. Noche del 23. *Elvira de Albornoz*.

“Para no tener que repetir la advertencia todas las semanas les diremos que *El Semanario Pintoresco* que no sale más que una vez por semana y en día determinado, rara vez podrá hablar a su debido tiempo de las representaciones nuevas que ya habrán analizado detenidamente todos los periódicos o diarios. Por esta razón se abstendrá de hablar de ellas siempre que no pueda hacerlo al mismo tiempo que los demás periódicos o revistas, o que no ofrezcan algún notable motivo de interés, como por ejemplo el de ser originales y haber agradado al público (...).”

Tomo II pág 48.

“*Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch.

La extensión que hemos creído deber dar a las noticias históricas que anteceden no nos permiten entregarnos al análisis detenido del drama que hoy ocupa; sin embargo en el estado de adormecimiento en que yace desgraciadamente la Talía española es tan rara la ocasión que se nos presenta para romper el silencio en su elogio y por otro lado hallamos tan digno de él la interesante producción del señor Hartzenbusch que creíamos faltar a nuestro deber si no consagramos algunas líneas a tributar rendido homenaje al talento del autor y a congratularnos de que la escena española haya al fin dado en el largo período de un año esta señal de vida aunque tardía interesante sobremanera (...)” [sin autor].

Tomo II N° 58 pág. 141

“*Muérete ¡Y verás!...* Comedia original en 4 actos de Manuel Bretón de los Herreros.

Limitados por sistema a no hablar de más producciones dramáticas que de aquellas originales nos vemos en la necesidad de guardar largos periodos de tiempo en silencio si bien éstos prometen abreviarse a medida que nuevos y apreciables escritores se van lanzando a la arena tan noble como tristemente descuidada hasta el día (...)”.

Tomo II N° 59 pág. 165.

“TEATROS: *El paje* Drama en cuatro jornadas de Antonio García Gutiérrez.

La escena nacional saliendo del lastimoso abatimiento en que por largo tiempo han enmudecido nos presenta ya más frecuentemente ocasiones de ocuparnos de ella y jamás trabajo alguno excitó mayor simpatía en nuestro corazón o en nuestra pluma.

Cuando observamos con placer a esa escogida porción de jóvenes escritores arrojar impávidos a una arena en que tan meritorios son los triunfos por lo difíciles e inseguros; cuando por resultado de esta noble lucha vemos renacer el interés del público que desmiente con este proceder la mal fundada acusación de indiferencia, parecenos que nuestro deber consiste en prestar un apoyo siquiera débil y pasajero a los nobles esfuerzos del talento y al poderoso aliciente de la solicitud popular (...). M.

Tomo II. N° 70 pág. 235.

“*Doña Mª de Molina* drama original en 3 actos de Mariano Roca de Togeres.

Al fin el teatro moderno nacional dignamente representado por una corta pero escogida porción de jóvenes poetas toma en manos de éstos aquel carácter original filosófico y profundo que conviene al gusto de país y a la exigencia verdaderamente grande de la moderna escena.

Hubo momentos en que llegamos a temer que exaltada la imaginación de nuestros escritores con los funestos ejemplos que les ofrecía a cada paso los modernos dramaturgos singularmente del teatro francés se apresurarían a repetir en nuestra escena todos los desvaríos todos los horrores que desgraciadamente y bajo el seductor alhago de plumas tan privilegiadas no pudieron menos que conmover y arrebatarse la admiración de los pueblos a quienes se dirigían. Más por fortuna nuestros ingenios colocados en frente de otra sociedad no tan extravagante no tan ávida de sensaciones violentas se dedicaron a estudiar su índole y sus necesidades pensaron en su imaginación la diferencia de pueblos y costumbres observaron que aquellos mágicos cuadros que en la escena francesa subyugaban el alvedrío de un público entusiasta voluble y fanático por la novedad eran juzgados con mayor severidad cuando trasladados a nuestra lengua se veían ofrecidos a otro auditorio más imparcial más reflexivo y que todavía cree que la moralidad es la primera prenda de las obras del ingenio. Reconocida pues esta

tradición y aprovechando por otro lado ventajosamente, la justa libertad de la escuela moderna teniendo al mismo tiempo dentro de casa en nuestro antiguo teatro abundante copia de modelos sublimes que imitar en este género, viéronse nuestros autores colocados en el terreno que el público apetecía y trabajando animosamente en él no tardaron en recoger laureles con que adornar sus frentes y verse aclamados por un pueblo que reconocía en ellas la expresión de sus ideas, de su civilización, y su poesía (...).

Sin embargo nuestros autores debieron considerar y consideraron en efecto que en el siglo actual todas las obras deben llevar un carácter de utilidad positiva, y que no eran sólo llamados a recrear el auditorio con fábulas ingeniosas de amor, con diálogos de encantadora poesía que si pudieron colmar los deseos de una sociedad tranquila en tiempos bonables y dichosos, necesariamente llegarían a parecer pálidos y sin vida ante un pueblo agitado por los vaivenes políticos, castigado por la necesidad, y aleccionado por la desgracia.

Vieron pues que se les precisaba, para con la justa exigencia del público a la par que con el verdadero objeto de la escena envolver entre la gala de sus producciones un pensamiento moral, un hecho histórico, una verdad política, que el pueblo pudiese aprovechar ya riendo bajo la festiva máscara de Talía ya estremeciéndose al brillo del trágico puñal (...). [sin autor]

Tomo II [1837] N° 89 pág. 387.

*“Bárbara Blomberg* drama histórico por Patricio de la Escosura.

Ya que los hechos históricos se han de poner en escena ya que las antiguas crónicas se han de convertir en abundante repertorio y frondosa almáciga de asuntos dramáticos, nosotros preferiremos siempre aquellas composiciones que ajustándose en lo esencial a la verdad de la historia sólo concedan al arte la facultad de embellecer y adornar el asunto principal sin desfigurarlos ni adulterarlos de manera alguna. No osamos indicar siquiera que esta máxima de utilidad y conveniencia debe considerarse como regla del arte por temor de que esta palabra regla cause escándalo en tiempos en que se pregonan grandes adelantamientos e ilustración y progresos de la razón humana el mentar la ley es enfadoso, el hablar de reglas insoportable, el nombrar los preceptos ridículo. Ya que no somos románticos en el sentido que dan a esa voz los clásicos ya que no somos clásicos en la

acepción que toman la palabra los románticos evitemos disputas y denominaciones de partidos; no contrariemos a los que se empeñan en sostener que hay un arte sin reglas y proclamando las mismas eternas verdades con diferentes palabras bauticemos a las reglas y los preceptos con el nombre ya apuntado de máximas de utilidad y conveniencia. Decíamos pues que consideramos como una de ellas que en el drama no se altere un punto la verdad de la Historia en cuanto a lo sustancial del hecho, ni en cuanto al carácter sustancial de los personajes, ni en alguna al fin de las circunstancias esenciales, de otra manera no sólo se imbuiría al pueblo multitud de lastimosos errores sino que se desvirtuaría el interés en la parte ilustrada del público español (...).  
S. el E.”

Tomo III [1838] N° 133 pág. 738.

“Isidoro Maíquez (Cartagena 17-III-1768; 18-III-1820) por J. de la R.”

Resumen de las características artísticas de Maíquez que se glosan en el artículo:

- Estudio de su voz para expresar sentimientos.
- Compostura trágica que abandona el histrionismo por lo que se le acusa de artista frío y tiene que luchar contra el gusto del público.
- Viaja a París donde estudia declamación francesa con Talma, Lafond, y Clauzel etc.
- En algunas cartas Maíquez se declaraba discípulo de Talma, pero éste cierta vez comentó: “Maíquez ha aprendido de mí pero indudablemente me supera”.
- De vuelta de su viaje a París es criticado por hacer solamente papeles trágicos por lo que se propone a hacer también comedias con gran maestría.
- En 1814 ingresa en la cárcel por considerársele afrancesado de donde es sacado por sus amigos.

**2. El HERALDO Periódico de la tarde político religioso literario e industrial.** Hemeroteca Municipal. Junio de 1842-Mayo de 1843 Hemos intentado reflejar la cartelera teatral de los tres principales

teatros de Madrid (Teatro del Príncipe, T. de la Cruz y T. del Circo)  
durante ese año cómico.

16-VI-1842

T. de Príncipe:

[función a las 20:30]

*El pacto del hambre*

20-VI-1842

T. de Príncipe:

*Gaspar el panadero* de Mollares

*El tío Conejo* sainete en 1 acto.

21-VI-1842

T. de la Cruz:

[Funcion temprana]

*Doña Mencía* drama en 3 actos.

[Función de tarde a las 20:30]

*La vuelta de Estanislao* , obra teatral en 1 acto

*Un baile de Máscaras*

Sainete

24-VI-1842

T. de la Cruz:

*La madre y el niño siguen bien*, obra teatral en 1 acto

*Un baile de máscaras* divertimento en 1 acto de Bartholomín

Sainete

27-VI-1842

T. de Príncipe:

*Gaspar el panadero* de Mollares

*El tío Conejo* sainete en 1 acto.

T. de la Cruz:

*La madre y el niño siguen bien*, obra teatral en 1 acto

*Un baile de máscaras* divertimento en 1 acto de Bartholomín

Sainete

T. del Circo:

[función de apertura del teatro para la nueva temporada a las 20:30]  
*La vestal* ópera.

28-VI-1842

T. de Príncipe:

*Gaspar el panadero* de Mollares

*El tío Conejo* sainete en 1 acto.

T. de la Cruz:

*La madre y el niño siguen bien*, obra teatral en 1 acto

*Un baile de máscaras* divertimento en 1 acto de Bartholomín

Sainete

T. del Circo:

[función a las 20:30]

*La vestal* ópera.

Crítica teatral: “La compañía italiana que el Sr. Carnicer ha traído de Italia se ha estrenado con *La Vestal* de Mercadante”.

3-VII-1842

T. de Circo: sin función el sábado.

4-VII-1842

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia* de Donizetti

5-VII-1842

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia* de Donizetti

7-VII-1842

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia* de Donizetti

8-VII-1842

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia* de Donizetti

27-VII-1842

T. del Circo:

*La Vestal de Mercadante*

28-VII-1842

T. del Circo: no hay función

T. del Príncipe:

“Se ejecutará una variada función cuyo orden es el siguiente:

1º. Sinfonía a toda orquesta

2º. La comedia nueva en 2 actos traducida del francés *El hombre misterioso*.

3º. Intermedio de baile nacional

4º. Juguete cómico en 1 acto arreglado para nuestro teatro por Ventura de la Vega titulado *La sociedad de los trece*.

5º. Terminación del espectáculo con un baile nacional.

29-VII-1842

T. del Circo:

1º. Segundo acto de *La vestal*

2º. Baile cómico en 2 escenas *La mujer caprichosa*

3º. Tercer acto de *La vestal*

31-VII-1842

T. de Circo:

1º. Segundo acto de *Lucrezia Borgia*

2º. Baile cómico en 2 escenas: *La viuda caprichosa*

2-VIII-1842

T. de Circo:

1º. Segundo acto de *Lucrezia Borgia*

2º. Baile cómico en 2 escenas: *La viuda caprichosa*

3-VIII-1842

T. del Circo: Se anunciará por cartel

T. del Príncipe:

[función a las 20:30]

1º. Sinfonía a toda orquesta

2º. Comedia nueva en 2 actos titulada *Cada cosa en su tiempo*

3º. *Las Mollares* bailadas a 8.

4º. La comedia en 1 acto *¡Atrás!!!*

5º. Boleras robadas a seis

T. de la Cruz:

*Lucrezia Borgia* ópera en 4 actos

#### 4-VIII-1842

T. del Circo: Se anunciará por cartel

T. del Príncipe:

[función a las 20:30]

1º. Sinfonía a toda orquesta

2º. Comedia nueva en 2 actos titulada *Cada cosa en su tiempo*

3º. *Las Mollares* bailadas a 8.

4º. La comedia en 1 acto *¡Atrás!!!*

5º. Boleras robadas a seis

T. de la Cruz:

*Lucrezia Borgia* ópera en 4 actos

#### 5-VIII-1842

T. del Príncipe: sin función

T. De la Cruz: sin función

T. de Circo:

*Lucrezia Borgia* ópera en 4 actos.

#### 6-VIII-1842

T. Príncipe:

función a las 20:30]

1º. Sinfonía nueva a toda orquesta

2º. Comedia nueva en 2 actos: *Perder y cobrar el cetro* arreglada al español.

3º. Intermedio de baile nacional

4º. Comedia traducida del francés por Manuel Bretón de los Herreros *La mansión de crimen* (primer actor Antonio de Guzmán).

5º. Baile nacional



(Todos los intermedios serán amenizada por Walzes de Strauss).

T. de la Cruz:

1º. *En paz y jugando* en 1 acto

2º. *La lámpara maravillosa* en 3 actos.

8-VIII-1842

T. de Circo: no hay función

10-VIII-1842

T. del Príncipe: no hay función

T. de la Cruz:

*Norma* ópera de Bellini (por la Villó y Lombía)

T. del Circo: no ha función

11-VIII-1842

T. del Príncipe: no ha función [“Mañana se pondrá en escena el drama arreglado a nuestra escena *Quince años después o el campo y la corte*”].

T. de la Cruz:

*Norma* ópera de Bellini.

T. del Circo:

[función a las 20:30]

*Safo* ópera de Paccini.

13-VIII-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía a grande orquesta

2º. *Quince años después o el campo y la corte* drama arreglado para nuestra escena.

3º. Zapateado a 3

T. de la Cruz: no hay función

T. del Circo:

1º. *Lucrezia Borgia*

2º. Baile *La viuda caprichosa*.

15-VIII-1842

T. del Príncipe: no hay función

T. de la Cruz:

1º. *Una audiencia secreta* arreglada del francés. [Crítica teatral en el periódico de carácter descriptivo no subjetiva].

2º. Baile nacional.

T. del Circo: se anunciará por cartel.

#### 17-VIII-1842

T. del Príncipe: no hay función

T. de la Cruz:

1º. *Lucrezia Borgia*

2º. Dúos de *Marino Faliero*

T. del Circo:

*Safo* ópera de Paccini

#### 18-VIII-1842

T. del Príncipe: no hay función

T. de la Cruz:

I parte

1º. Sinfonía

2º. Introducción y cavatina de bajo de *I Puritani*

3º. Cuarteto de la ópera *I Puritani*

4º. Dúo de la ópera *I Puritani*

5º. Aria del Podestá en *La gazza ladra*.

II parte

6º. Sinfonía

7º. Dúo de *Norma*

8º. Dúo de *I Puritani*

9º. Aria de *Roberto el Diablo*

10º. Dúo de *Marino Faliero*

11º. Variaciones de *Hipermestra*.

Todo con decoraciones y trajes

T. de Circo:

*Safo* de Paccini

#### 19-VIII-1842

[Crítica de la función de la Cruz. La señora Villó no fue muy aplaudida. “La decoración de *Safo* que atribuimos al señor Aranda no es de este pintor sino de un pintor anónimo”].

20-VIII-1842

T. de la Cruz: no hay función

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía española

2º. *El qué dirán y el qué me da a mí*

3º. Boleras intermediadas con la Jota de la segunda *Dama duende*.

4º. *Trapisondas por bondad* comedia nueva en 1 acto

5º. Baile nacional.

22-VIII-1842 (LUNES)

T. del Príncipe: el lunes no hay función

T. de la Cruz: Hoy lunes no hay función

T. del Circo: *Safo* ópera de Paccini.

24-VIII-1842

[Crítica al estreno de Teatro del Príncipe]

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Comedia en 2 actos *Bruno el tejedor*

3º. Bolera intermediada con la jota de la segunda *Dama Duende*

4º. Comedia nueva en 1 acto *Un quinto y un párvulo*.

5º. Baile nacional

T. de la Cruz:

1º. *El diablo cojuelo*

2º. *La lámpara maravillosa*

T. del Circo:

1º. Escena dúo y terceto de *Lucrezia Borgia*

2º. Aria coreada de la ópera *La vestal*

3º. Aria y coro de la ópera *La vestal*

4º. Baile nuevo en 1 acto titulado *Don Eustiquio o la casa deshabitada*.

26-VIII-1842

T del Príncipe: no hay función

T. de la Cruz:

1º. Comedia nueva en 2 actos *Un rapto*

2º. Boleras

3º. Sainete

T. de Circo: no hay función

27-VIII-1842

[Crítica a *Un rapto* comedia nueva estrenada en el T. de la Cruz.

“El drama representado antes de anoche en la Cruz con el título de *Un rapto* es un drama cuya aprobación hace el más alto honor a la comisión de censura de aquel teatro. Acaso no se cuenta en nuestros más modestos fastos teatrales temporada más fecunda que la presente en dramas insulsos en dramas necios en dramas destituidos de toda buena cualidad dramática; pero entre cuantos dramas insulsos necios sin cualidad de ningún género como se ha repetido esta temporada por las dos compañías no hemos visto ninguno que rivalice en virtud narcótica con *Un rapto*.(...). El público silbó poco de pura somnolencia”.]

29-VIII-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. *Ricardo el negociante* drama

3º. Baile nacional

4º. Sainete

T. de la Cruz: no hay función

T. del Circo: no hay función

30-VIII-1842

T. del Príncipe: no ha función

T. del Circo:

*Safo* ópera de Paccini

T. de la Cruz:

1º. Comedia en 4 actos de Manuel Eretón de los Herreros *Una vieja*.

2º. Boleras nuevas jaleadas

3º. Sainete *A un engaño otro mayor*.

31-VIII-1842

T. del Príncipe: No hay función

T. de la Cruz: No hay función

T. de Circo: Concierto vocal e instrumental que presenta a Dolores Franco.

1-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Drama nuevo en 4 actos *Fabio el novicio o la predicción*

3º. Jota valenciana bailada por todas las parejas de la compañía.

T. de la Cruz:

1º. Sinfonía

2º. Comedia en 3 actos *No ganamos para sustos*

3º. Sainete

T. del Circo: Concierto vocal

2-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Drama nuevo en 4 actos *Fabio el novicio o la predicción*

3º. Jota valenciana bailada por todas las parejas de la compañía.

T. de la Cruz:

1º. Sinfonía

2º. Comedia en 3 actos *No ganamos para sustos*

3º. Sainete

T. del Circo: no hay función

5-IX-1842

[Crítica a la señora Franco: “posee una voz sin cuerpo pero extensa algo blanda pero muy pastosa; débil en los puntos bajos pero suficiente en los puntos altos de manera que con tales defectos y cualidades su voz es una voz muy melodiosa una voz cuya monotonía si me es permitido decirlo así, está bastante compensada por una fluidez nada común verdaderamente (...)”].

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Drama nuevo en 4 actos *Fabio el novicio o la predicción*

3º. Jota valenciana bailada por todas las parejas de la compañía.

T. del la Cruz:

1º. Segunda parte de *El zapatero y el rey* (José Zorrilla)

2º. Baile nacional

6-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Drama nuevo en 4 actos *Fabio el novicio o la predicción*

3º. Jota valenciana bailada por todas las parejas de la compañía.

T. del la Cruz:

1º. Segunda parte de *El zapatero y el rey* (José Zorrilla)

2º. Baile nacional

T. del Circo:

1º. Primer acto de *Lucrezia Borgia*

2º. Baile: *La viuda caprichosa*

3º. Segundo acto de *Lucrezia Borgia*.

7-IX-1842

T del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Comedia en 2 actos *La vida es sueño*

3º. Baile nacional

4º. Sainete

T. del la Cruz:

1º. Segunda parte de *El zapatero y el rey* (José Zorrilla)

2º. Baile nacional

T. del Circo: [noticia sobre la bajada de precio de los abonos]

9-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Comedia en 3 actos arreglada por Ventura de la Vega

3º. Intermedio de baile nacional

4º. Sainete

T. de la Cruz: [Función extraordinaria en beneficio de Bárbara Lamadrid]

1º. Sinfonía

2º. *Angelo tirano de Padua* de Víctor Hugo drama en 3 actos.

3º. Cavatina de Francisco de Salas en *Coradino* (ópera).

4º. Juguete bailable: *La inglesa*.

5º. Terminará con *Los Toros del Puerto* ejecutado por Salas composición suya, instrumentada por el maestro Ramón Carnicer.

T. del Circo: no ha función

10-IX-1842

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia* ópera de Donizetti.

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Comedia nueva en 3 actos *El marido desleal o quién engaña a quién?*

3º. Baile nacional *Las trama de Garulla*.

T. de la Cruz:[Función extraordinaria en beneficio de Bárbara Lamadrid]

1º. Sinfonía

2º. *Angelo tirano de Padua* de Víctor Hugo drama en 3 actos.

3º. Cavatina de Francisco de Salas en *Coradino* (ópera).

4º. Juguete bailable: *La inglesa*.

5º. Terminará con *Los Toros del Puerto* ejecutado por Salas composición suya, instrumentada por el maestro Ramón Carnicer.

12-IX-1842

T. del Circo: no ha función

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. Comedia nueva en 3 actos *El marido desleal o quién engaña a quién?*

3º. Baile nacional *Las tramas de Garulla*.

T. de la Cruz:

- 1º. *En boca del embustero o la verdad es sospechosa*
- 2º. Paso a dos por la Massini y Penco
- 3º. Comedia en 1 acto: *La madre y el niño siguen bien.*

13-IX-1842

T. del Príncipe:

- 1º. Sinfonía
- 2º. Comedia nueva en 3 actos *El marido desleal o quién engaña a quién?*
- 3º. Baile nacional *Las tramas de Garulla.*

T. del Circo:

- 1º. Sinfonía a telón cerrado
- 2º. Primer y segundo acto de *Julio César en Egipto*
- 3º. *La viuda caprichosa* baile.

T. de la Cruz:

- 1º. Brillante sinfonía
- 2º. *En paz y jugando*
- 3º. Baile en 3 actos *La lámpara maravillosa.*

14-IX-1842

T. del Circo:

- 1º. Sinfonía a telón cerrado
- 2º. Primer y segundo acto de *Julio César en Egipto*
- 3º. *La viuda caprichosa* baile.

T. de la Cruz:

- 1º. Brillante sinfonía
- 2º. *En paz y jugando*
- 3º. Baile en 3 actos *La lámpara maravillosa.*

T. del Príncipe:

- 1º. Sinfonía
- 2º. *Trapisondas por bondad* comedia en 1 acto
- 3º. Final de la ópera *Lucrezia Borgia*
- 4º. *Noche toledana*, juguete cómico en 1 acto
- 5º. Variaciones de *Tebaldo e Isolina*
- 6º. Comedia en 1 acto *La familia improvisada*



15-IX-1842

T. de la Cruz:

1º. Brillante sinfonía

2º. *En paz y jugando*

3º. Baile en 3 actos *La lámpara maravillosa*.

T. del Circo:

*Betty* ópera (“La Señora franco ya está repuesta de su indisposición pasajera”).

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. *Ricardo el negociante* melodrama en 3 actos traducido de francés por Isidoro Gil

3º. Intermedio de baile nacional

4º. Sainete

16-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. *El primito* comedia nueva en 2 actos arreglada del francés

2º. La jota valenciana

3º. *Las ventas de Cárdenas*, comedia en 2 actos de Rodríguez Rubí.

T. del Circo:

*Betty* ópera

T. de la Cruz

1º. Comedia en 5 actos de Preston: *Los dos sobrinos*

2º. Baile nacional

3º. Sainete

17-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. *El primito* comedia nueva en 2 actos arreglada del francés

2º. La jota valenciana

3º. *Las ventas de Cárdenas*, comedia en 2 actos de Rodríguez Rubí.

T. del Circo:

*Betty* ópera

T. de la Cruz:

- 1º. *Los celos* drama nuevo en 3 actos traducido a nuestra escena
- 2º. Paso a dos por la Massini y Penco.

19-IX-1842

T. del Príncipe:

- 1º. *El primito* comedia nueva en 2 actos arreglada del francés
- 2º. La jota valenciana
- 3º. *Las ventas de Cárdenas*, comedia en 2 actos de Rodríguez Rubí.

T. del Circo: No hay función

T. de la Cruz:

- 1º. *Los celos* drama nuevo en 3 actos traducido a nuestra escena
- 2º. Paso a dos por la Massini y Penco.

20-IX-1842

T. del Príncipe:

- 1º. *El primito* comedia nueva en 2 actos arreglada del francés
- 2º. La jota valenciana
- 3º. *Las ventas de Cárdenas*, comedia en 2 actos de Rodríguez Rubí.

T. del Circo:

*Safo* ópera de Paccini

T. de la Cruz:

- 1º. *El Trovador* de García Gutiérrez
- 2º. Baile.

21-IX-1842

T. del Príncipe:

- 1º. *El diablo predicador*
- 2º. Baile
- 3º. Sainete

T. de la Cruz:

- 1º. *El Trovador*
- 2º. Baile

T. del Circo

*Safo* ópera de Paccini

22-IX-1842

[Crítica literaria: “La compañía del Circo nos ha dado últimamente *La Betly* y valía más que no nos hubiera dado nada”.]

T. del Circo: No ha función

T. de la Cruz:

*El trovador*

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. *La segunda Dama duende*

3º. Baila nacional

4º. Sainete

23-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. *Quince años después o el campo y la corte*

2º. Zapateado a 3

T. de la Cruz:

1º. *La escalera de mano*

2º. Ejercicios de los árabes en 2 partes

3º. Intermedios de baile nacional

T. del Circo:

*Adelia* ópera nueva de Donizetti en 3 actos.

24-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. *Quince años después o el campo y la corte*

2º. Zapateado a 3

T. de la Cruz:

1º. *La escalera de mano*

2º. Ejercicios de los árabes en 2 partes

3º. Intermedios de baile nacional

T. del Circo:

*Adelia* ópera nueva de Donizetti en 3 actos.

26-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. *Quince años después o el campo y la corte*

2º. Zapateado a 3

T. de la Cruz:

1º. *La escalera de mano*

2º. Ejercicios de los árabes en 2 partes

3º. Intermedios de baile nacional

T. del Circo:

1º. Sinfonía

2º. Primero y segundo actos del Baile heroico-histriónico *Julio César en Egipto*

3º. *La viuda caprichosa* baile

27-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. *Perder y cobrar el cetro*

2º. *Trapisondas por bondad*

T. de la Cruz:

*El terremoto de la Martinica*

T. del Circo

*La Betly* ópera

*La viuda caprichosa* baile.

28-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. *Otra casa con dos puertas*

2º. Baile

3º. Sainete

T. de la Cruz:

1º. *El diablo cojuelo*

2º. Ejercicios de los árabes

T. del Circo

*La Betly* ópera

*La viuda caprichosa* baile.

9-IX-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. *Otra casa con dos puertas*

3º. Baile

4º. Sainete

T. de la Cruz:

1º. Sinfonía

2º. *Otra noche toledana*

3º. *La lámpara maravillosa*, baile fantástico en 3 actos

T. del Circo

*Safo*, ópera en 3 actos

30-IX-1842:

T. del Príncipe (Función extraordinaria. Beneficio extraordinario de Julián Romea).

*Un amigo en candelero*, comedia nueva en 5 actos

Sainete

T. de la Cruz:

1º. Sinfonía

2º. *Otra noche toledana*

3º. *La lámpara maravillosa*, baile fantástico en 3 actos

T. del Circo:

*Julio César en Egipto*

*La viuda caprichosa*

2-X-1842

T. el Príncipe:

*Un amigo en candelero*, comedia nueva en 5 actos

Sainete

T. de la Cruz:

*Lo de arriba abajo o La bolsa y el rastro*

Baile

T. del Circo: no hay función

4-X-1842

T. el Príncipe:

*Un amigo en candelero*, comedia nueva en 5 actos

Sainete

T. de la Cruz:

*Lo de arriba abajo o La bolsa y el rastro*

Baile

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia*

5-X-1842

T. de la Cruz:

*Lo de arriba abajo o La bolsa y el rastro*

Baile

T. del Circo: no hay función

T. del Príncipe:

*Llueven bofetones*, obra teatral en 2 actos

*La mansión del crimen*, obra en 1 acto

6-X-1842

T. de la Cruz:

*Lo de arriba abajo o La bolsa y el rastro*

Baile

T. del Príncipe: no hay función

T. de la Cruz:

*Safo*, ópera en 3 actos.

7-X-1842

T. del Circo: no hay función

T. de la Cruz:

*Safo*, ópera en 3 actos

T. del Príncipe:

El gran baile de *La Sílfi* de M. Taglioni

8-X-1842

T. del Circo: no hay función

T. de la Cruz:

*Safo*, ópera en 3 actos

T. del Príncipe:

*La sociedad de los trece*, comedia en 1 acto

*La sílfi*

10-X-1842

T. del Príncipe:

*Guzmán, el Bueno.*

T. de la Cruz:

*El Trovador*

T. del Circo:

*La Sílfiide*, en 2 actos.

11-X-1842

T. del Príncipe:

*La noche toledana*, comedia en 1 acto.

*La sílfiide*

T. de la Cruz:

*La escalera de mano*, comedia en 1 acto

Ejercicios de los árabes

T. del Circo:

*La sílfiide*

12-X-1842

T. del Príncipe:

*La noche toledana*, comedia en 1 acto.

*La sílfiide*

T. del Circo:

*La sílfiide*

T. de la Cruz:

*Doña Mencía*, drama original en 3 actos.

13-X-1842

T. del Príncipe:

*La noche toledana*, comedia en 1 acto.

*La sílfiide*

T. de la Cruz:

1º. Sinfonía

2º. *Un año y un día*, drama nuevo en 3 actos

3º. *Caín pirata*, prólogo del drama anterior

4º. Baile nacional

5º. *Matamueertos y el cruel*, obra teatral en 1 acto y en verso.

T. del Circo: no hay función

14-X-1842

T. de la Cruz:

1º. Sinfonía

2º. *Un año y un día*, drama nuevo en 3 actos

3º. *Caín pirata*, prólogo del drama anterior

4º. Baile nacional

5º. *Matamuertos y el cruel*, obra teatral en 1 acto y en verso.

T. del Circo;

1º. Sinfonía

2º. *La Sílfi*, baile fantástico mitológico

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. *El bachiller Mendarías o Los tres Juanes*, drama nuevo

3º. la furlanga

4º. *Atrás!!*, comedia en 1 acto.

17-X-1842

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. *El bachiller Mendarías o Los tres Juanes*, drama nuevo

3º. la Furlanga

4º. *Atrás!!*, comedia en 1 acto.

T. de la Cruz:

*El pelo de la dehesa*

T. del Circo:

*Lucia de Lamermoor*

18-X-1842

T. del Príncipe:

*Trapisondas por bondad*, comedia en 1 acto

*La sílfide*

T. de la Cruz:

*El pelo de la dehesa*

19-X-1842



T. del Príncipe:

*Trapisondas por bondad*, comedia en 1 acto

*La sílfide*

T. del Circo:

*Lucia de Lamermoor*

T. de la Cruz:

*El perro de los Pirineos*, a beneficio del pintor Aranda.

20-X-1842

T. del Príncipe:

*Los dos peluqueros*, comedia en 1 acto

*La sílfide*

T. de la Cruz:

*El perro de los Pirineos*, a beneficio del pintor Aranda.

T. del Circo:

*La Sílfide*

21-X-1842

T. del Circo:

*Lucia de Lamermoor*

T. de la Cruz:

*El perro de los Pirineos*, a beneficio del pintor Aranda.

T. del Príncipe:

*El médico a palos*

*La familia improvisada*, obra teatral en 1 acto

22-X-1842

T. del Circo:

*Lucia de Lamermoor*

T. de la Cruz:

*El perro de los Pirineos*, a beneficio del pintor Aranda.

T. del Príncipe:

1º. Primera parte de *El zapatero y el rey*

2º. Baile

3º. Sainete

24-X-1842

T. del Circo:

*La Sílfi*

T. de la Cruz:

*El perro de los Pirineos*, a beneficio del pintor Aranda.

T. del Príncipe:

*La familia del boticario*, obra teatral en 1 acto

*La sílfi*

25-X-1842

T. del Circo:

*Adelia*

T. de la Cruz:

*El perro de los Pirineos*, a beneficio del pintor Aranda.

T. del Príncipe:

*La urraca ladrona*, drama en 4 actos

Baile nacional

Sainete

26-X-1842

T. del Príncipe:

*El héroe por fuerza*

T. del Circo:

*Lucia di Lamermoor*

T. de la Cruz:

*El Tío Pablo*

Baile

Sainete

27-X-1842

T. del Circo:

*La Sílfi*

T. de la Cruz:

*No ganamos para sustos*

Baile nacional

Sainete

T. del Príncipe:

*A Madrid me vuelvo*

La furlanga  
*Las Ventas de Cárdenas*

28-X-1842

T. del Príncipe:

*El primito*, obra teatral en 2 actos

*Las tramas de Garulla*, obra teatral en 1 acto

Baile nacional

T. de la Cruz

*Lo de arriba abajo*

T. del Circo:

*La Sífide*

31-X-1842

T. del Circo:

*Lucia di Lamermoor*

T. del Príncipe:

*El Zapatero y el rey*

T. de la Cruz:

*Los dos validos o Castilla en el aire*, obra teatral de Rodríguez

Rubí.

Baile

Sainete

1-XI-1842

En el espacio dedicado a la *Crítica literaria* hay unos versos de Lamartine traducidos por Eugenio de Ochoa.

2-XI-1842

T. del Circo:

*Gemma di Veergy*

T. de la Cruz:

*Los dos validos o Castilla en el aire*, obra teatral de Rodríguez

Rubí.

Baile

Sainete

T. del Príncipe:

*La segunda dama duende*

Baile

Sainete

4-XI-1842

T. del Circo:

*Safo*, ópera en 3 actos

T. de la Cruz:

*Los dos validos o Castilla en el aire*, obra teatral de Rodríguez Rubí.

Baile

Sainete

T. del Príncipe:

*A muerte o a vida o La escuela de las coquetas*, drama nuevo en 3 actos

Baile

*El día más feliz de mi vida*, obra teatral en 1 acto

7-XI-1842

T. del Príncipe:

*A muerte o a vida o La escuela de las coquetas*, drama nuevo en 3 actos

Baile

*El día más feliz de mi vida*, obra teatral en 1 acto

T. de la Cruz:

*Un año y un día*, obra teatral en 3 actos y un prólogo

Baile

T. del Circo:

*La sílfide*

8-XI-1842

Crítica teatral sobre la representación del T. del Príncipe

T. del Circo:

*La sílfide*

T. del Príncipe:

*A muerte o a vida o La escuela de las coquetas*, drama nuevo en 3 actos

Baile

*El día más feliz de mi vida*, obra teatral en 1 acto

T. de la Cruz:

*Los celos*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

10-XI-1842

T. del Circo:

*Lucia di Lamermoor*

T. de la Cruz:

*Zaida*, drama nuevo en 4 actos

T. del Príncipe

*A Madrid me vuelvo*, comedia en 3 actos

Baile

*Las ventas de Cárdenas*

11-XI-1842

T. del Circo:

*La Sílfi*

T. de la Cruz:

*Zaida*, drama nuevo en 4 actos

T. del Príncipe

*El primito*

Baile nacional

*Trapisondas por bondad*, comedia en 1 acto

13-XI-1842

T. del Príncipe:

*Las ventas de Cárdenas*, obra en 1 acto

*La Sílfi*

T. de la Cruz:

*Zaida*

Baile

Sainete

14-XI-1842

T. del Príncipe:

*Los independientes*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

*El vaso de agua*

T. del Circo:

*La Sífide*

15-XI-1842

T. del Príncipe:

*Los independientes*

Baile

*La casa de Tócameroque*, sainete

T. de la Cruz:

*El vaso de agua*

T. del Circo:

*Lucia di Lamermoor*

16-XI-1842

T. del Príncipe:

*Los independientes*

Baile

*La casa de Tócameroque*, sainete

T. del Circo: no hay función

T. de la Cruz:

*Una vieja*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

17-XI-1842

T. del Príncipe:

*Los independientes*

Baile

*La casa de Tócameroque*, sainete

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia*

*La familia suiza* (baile)

T. de la Cruz:

*Detrás de la cruz el diablo*, obra teatral en 3 actos

Baile

*Las gracias en la vejez*, obra teatral en 1 acto

18-XI-1842

T. del Príncipe:

*Los independientes*

Baile

*La casa de Tócameroque*, sainete

T. del Circo:

*Lucrezia Borgia*

*La familia suiza* (baile)

T. de la Cruz:

*Detrás de la cruz el diablo*, obra teatral en 3 actos

Baile

*Las gracias en la vejez*, obra teatral en 1 acto

29-XI-1842

Crítica literaria de Enrique Gil y Carrasco

2-XII-1842

Crítica literaria de Enrique Gil y Carrasco

9-XII-1842

T. de la Cruz:

Novena representación de *Sancho García*

Intermedio del baile *Los apuros*

T. del Príncipe:

1º. Sinfonía

2º. *La batelera de Pasajes*

3º. Baile

4º. Sainete

13-XII-1842

T. del Príncipe:

- 1º. Sinfonía
- 2º. *Un secreto de Estado*
- 3º. Baile
- 4º. Sainete

T. de la Cruz:

- 1º. *El Tío Pablo o La educación*
- 2º. Cavatina de la ópera *Il Tasso* por Doña Angela di Faro del Conservatorio de Bolonia
- 3º. *La madre y el niño siguen bien*
- 4º. Polaca de la ópera *I Puritani* por la señora Farro.
- 5º. Baile nacional

16-XII-1842

T. del Príncipe:

- Mi honra por su vida*, obra teatral en 3 actos
- Baile
- Sainete

T. de la Cruz: no hay función

21-XII-1842

*Crítica literaria:* "... En el Liceo se han interpretado algunas composiciones de Saldoni por Salas y la Señorita García, que tiene una voz tan poderosa como extensa que recorre la escala entre tiple y contralto. Ha estudiado con Mazochi..."

T. del Príncipe:

- La segunda dama duende*
- Las ventas de Cárdenas*

T. de la Cruz:

- Un casamiento sin amor*
- Baile
- Sainete

22-XII-1842

T. del Príncipe:

- Otra casa con dos puertas*, obra teatral en 3 actos
- Piezas españolas por José M<sup>a</sup> Rivas
- Las tramas de Garulla*



T. de la Cruz:  
*El Trovador*  
Baile nacional

23-XII-1842

"Sesión inaugural de *El Instituto Español*, celebrada el 18-XII-1842:

En medio de los tantísimos cuadros que la situación política del país nos ofrece diariamente en esta época de guerra civil cuyo fin no alcanzamos, aparecen de cuando en cuando en el horizonte del porvenir ráfagas de esperanza y consuelo, precursor de días serenos cuya hora sonará tarde o temprano. Esa juventud estudiosa e ilustrada que siempre deseosa de aprender a dado vida a Ateneos, Liceos e Institutos, Academias y otra multitud de centros artísticos y científicos, el lujo y la brillantez que ostentan hoy en día estos alcázares de la ciencias por efecto de sus continuos adelantos y del celo e interés de sus directores, y la decidida afición con que el público asiste a estas diversiones no menos útiles que agradables, son una prueba nada equívoca de que las pruebas de educación y cultura se van desarrollando con extraordinaria rapidez en todas las clases del Estado.

El Instituto Español nos ha ofrecido en su sesión inaugural del domingo anterior una muestra de la gran parte que le cabe en esta regeneración literaria y del porvenir que le espera. Verificóse ésta, como dijimos, a las 12:30 de la mañana del referido día, asistiendo a este acto los Señores Ministros de Gracia, Gobernación y Justicia que ocupan la Presidencia, la Señora Condesa de Mina, el Señor Jefe político, intendente y varias personas de distinción, y se dio principio a ello con la lectura de una memoria sobre el estado del Instituto y sus continuos adelantos desde el día de su fundación hasta el presente que leyó el secretario, D. Alvaro Mariscal y Espiga.

Concluida ésta, el ilustrado joven Don Francisco Pareja de Alarcón, catedrático de Filosofía Moral en el mismo establecimiento, leyó un discurso inaugural en el que, aparte de su sonoro estilo y de sus brillantes conceptos. veíamos la constante tendencia a demostrar que sólo la ilustración, fruto de una educación popular esmerada puede conducir a los pueblos a ese estado de verdadera felicidad que menos en su grandeza y poderío, consiste en su tranquilidad y bienestar, en el goce no interrumpido

de sus derechos legítimos y en una civilización bien entendida hija de los progresos de la moral y el desarrollo de la industria (...).

No menos acreedor al aprecio del Instituto se ha hecho el Señor Marqués de Sauli, su presidente que ha desembolsado cuantiosas sumas para poner este establecimiento bajo el pie en el que hoy se encuentra (...)"

T. del Príncipe:

*¡Por él y por mí!, comedia*

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

*Margarita de Borgoña, obra teatral en 5 actos*

Baile nacional

24-XII-1842

T. del Príncipe:

Función de las 16:30 de la tarde:

*Los polvos de la Madre Celestina, comedia de magia en 3 actos*

Función de las 20 horas:

*El galán duende, obra teatral en 3 actos*

Baile

*El hambriento en Nochebuena, sainete*

T. de la Cruz:

Función de las 16:30 de la tarde:

*Con quien vengo, vengo, comedia de gracioso en actos*

Baile

*La campanilla, ópera en 1 acto*

Función de las 20 horas:

*Las cartas del Conde Duque, obra teatral en 2 actos*

Baile

*Las improvisaciones musicales, intermedio por Francisco Salas*

*Too fue broma, obra andaluza en 1 acto*

26-XII-1842

T. del Príncipe:

Función de las 16:30 de la tarde:

*Los polvos de la Madre Celestina, comedia de magia en 3 actos*

Función de las 20 horas:

*El galán duende*, obra teatral en 3 actos

Baile

*El hambriento en Nochebuena*, sainete

T. de la Cruz:

Función de las 16:30 de la tarde:

*Con quien vengo, vengo*, comedia de gracioso en actos

Baile

*La campanilla*, ópera en 1 acto

Función de las 20 horas:

*Las cartas del Conde Duque*, obra teatral en 2 actos

Baile

*Las improvisaciones musicales*, intermedio por Francisco Salas

*Too fue broma*, obra andaluza en 1 acto

28-XII-1842

T. del Príncipe

Función de las 16:30 de la tarde:

*Los polvos de la Madre Celestina*, comedia de magia en 3 actos

Función de las 20 horas:

*El galán duende*, obra teatral en 3 actos

Baile

*El hambriento en Nochebuena*, sainete

30-XII-1842

T. del Príncipe

Función de las 16:30 de la tarde:

*Los polvos de la Madre Celestina*, comedia de magia en 3 actos

Función de las 20 horas:

*El galán duende*, obra teatral en 3 actos

Baile

*El hambriento en Nochebuena*, sainete

T. de la Cruz:

*Sancho García*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

3-I-1843

T. del Príncipe;

*La mujer de un artista*, obra teatral en 2 actos

*¡Ella es él!*, comedia en 1 acto

Sainete

T. de la Cruz:

*La encantadora o El triunfo de la Cruz*, baile-lírico-fantástico  
en 4 cuadros

6-I-1843

T. del Príncipe:

Función de las 16 horas de la tarde

*El hombre de la Selva Negra*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

Función de las 20 horas de la tarde

*Las escuelas de las coquetas*, comedia en 3 actos

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

Función de las 16 horas de la tarde

*Las cartas del Conde Duque*

Baile

*En paz y jugando*, obra teatral en 1 acto

Función de las 20 horas

*La encantadora o El triunfo de la Cruz*, baile lírico-fantástico  
en 4 cuadros

10-I-1843

T. del Príncipe:

*Otra casa con dos puertas*, arreglada por Ventura de la Vega

*Il crociato*

La zarzuela nueva en un acto escrita por uno de nuestros  
primeros literatos *Los solitarios*

Baile nacional

T. de la Cruz:

*La encantadora o El triunfo de la Cruz*, baile lírico-fantástico  
en 4 cuadros

13-I-1843

T. del Príncipe:

*El arte de conspirar*, obra teatral en 5 actos

T. de la Cruz:

*Las paredes oyen*, obra teatral en 5 actos

Baile

Sainete

17-I-1843

T. del Príncipe:

*El diablo predicador*, comedia en 3 actos

Baile

*Las tramas de Garulla*, obra teatral en 1 acto

T. de la Cruz:

*Simón Bocanegra*, obra teatral arreglada a nuestra escena en 4  
actos

19-I-1843

T. del Príncipe:

*Estaba de Dios!!*

Boleras a 8

*La familia improvisada*

T. del Circo: No hay función

20-I-1843

T. del Príncipe:

*Estaba de Dios!!*

Boleras a 8

*La familia improvisada*

T. del Circo:

*Marino Faliero*, ópera en 3 actos

21-I-1843

T. del Príncipe:

*Estaba de Dios!!*

Boleras a 8

*La familia improvisada*

T. del Circo:

*Marino Faliero*, ópera en 3 actos

24-I-1843

T. del Príncipe:

*El mulato*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

25-I-1843

T. del Príncipe:

*Atrás!!*, obra teatral en 1 acto

Baile

*La noche toledana*, obra teatral en 1 acto

*Trapisondas por bondad*, obra teatral en 1 acto

T del Circo:

*Los griegos o La libertad de la Grecia*, baile en 3 actos

31-I-1843

T. del Príncipe:

*El español en Venecia o La cabeza encantada*, obra teatral en 3  
actos

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

*Halifax o El pícaro honrado*

T. del Circo:

*Marino Faliero*

1-II-1843

T. del Príncipe:

*El español en Venecia o La cabeza encantada*, obra teatral en 3  
actos

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

*La encantadora o El triunfo de la Cruz*, baile lírico-fantástico  
en 4 cuadros

2-II-1843

T. del Príncipe:

Función de las 16:30 de la tarde

*El hombre de la Selva Negra*, obra teatral en actos

Función de las 19:30 de la tarde:

*El español en Venecia*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

Función de las 16:30 de la tarde

*Doña Mencía o la boda en la Inquisición*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

Función de las 19:30 de la tarde

*La encantadora o El triunfo de la Cruz*, baile lírico-fantástico  
en 4 cuadros

7-II-1843

T. del Circo:

*Marino Faliero*

T. de la Cruz:

*La judía de Toledo o Alfonso Octavo*, obra teatral en 4 actos

Baile

Sainete

T. del Príncipe:

*Cecilia la cieguita*, obra en 3 actos

Baile

*La familia del boticario*, obra teatral en 1 acto

13-II-1843

T. de la Cruz:

*La judía de Toledo o Alfonso Octavo*, obra teatral en 4 actos

Baile  
Sainete

T. del Circo:

*Los griegos o sea La liberta de Grecia*

17-II-1843

T. del Príncipe:

*El galán duende*, obra teatral en 3 actos

Baile  
Sainete

T. de la Cruz:

Segunda parte de *El Zapatero y el Rey*, obra teatral en 4 actos

Baile nacional

T. del Circo:

*Los griegos o sea La liberta de Grecia*

18-II-1843

T. del Príncipe:

*El héroe por la fuerza*, obra teatral en 3 actos

Baile  
Sainete

T. de la Cruz:

Segunda parte de *El Zapatero y el Rey*, obra teatral en 4 actos

Baile nacional

T. del Circo:

*Los griegos o sea La liberta de Grecia*

21-III-1843

T. del Príncipe:

*Cecilia la cieguita*, obra teatral en 3 actos

Baile

*¡Ella es él!*, obra teatral en 1 acto

T. de la Cruz:

*Lealtad de mujer o Aventura de una noche*, obra en 3 actos

Baile  
Sainete



25-I-1843

T. del Príncipe:

*La estrella de oro*, comedia de magia en 4 actos

T. de la Cruz:

*Marino Faliero*

T. del Circo:

Concierto

28-II-1843

T. del Príncipe:

Función de la 16:30 de la tarde

*Las tramas de Garulla*

*La sílfide*

Función de las 19 horas de la tarde

*Cecilia la cieguita*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

Función de la 16:30 de la tarde

*La judía de Toledo*

Baile

Sainete

Función de las 19 horas de la tarde

*El convidado de piedra*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

2-III-1843

T. del Príncipe: No hay función

T. del Circo:

*Los griegos o sea La liberta de Grecia*

4-III-1843

T. del Príncipe:

*Perder y cobrar el cetro*, obra teatral en 2 actos

Baile

*El sordo en la posada*, obra teatral en 3 actos

T. de la Cruz:

*El convidado de piedra*

Baile

Sainete

10-III-1843

T. de la Cruz:

*Sofronia*, tragedia

*El puñal del godo*

*De un apuro otro mayor*, comedia en 1 acto

T. del Príncipe:

*Pizarro o La conquista del Perú*, comedia en 4 actos

14-III-1843

T. del Príncipe:

*Pizarro o La conquista del Perú*, comedia en 4 actos

T. de la Cruz:

*El garrote más bien dado y El Alcalde de Zalamea*, obra teatral  
en 5 actos de Calderón de la Barca.

16-III-1843

T. de la Cruz:

*La judía de Toledo*

Baile

Sainete

T. del Príncipe:

*Misterios de honra y venganza*, obra teatral de 3 actos

Baile

*La familia del Tío Meleno*

T. del Circo:

*Los titanes o sea Las cuatro edades del mundo*, obra teatral en 4  
actos

21-III-1843

T. del Príncipe:

*Pizarro o La conquista del Perú*, comedia en 4 actos

T. de la Cruz:

*De un apuro otro mayor*, obra teatral en 2 actos

*No era ella*, obra teatral en 1 acto

Sainete

22-III-1843

T. del Circo:

*Marino Faliero*

T. del Príncipe:

*Pizarro o La conquista del Perú*, comedia en 4 actos

T. de la Cruz:

*Edipo*

23-III-1843

T. del Circo;

*Los titanes o sea Las cuatro edades del mundo*, obra teatral en 4  
actos

T. de la Cruz:

*Edipo*

T. del Príncipe:

*Un novio a pedir de boca*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

24-III-1843

T. del Príncipe:

*Un novio a pedir de boca*, obra teatral en 3 actos

Baile

Sainete

T. de la Cruz:

1º. *Un casamiento provisional*, obra teatral en 1 acto

2º. Gran dúo para dos guitarras de Vicente Cano y Tomás  
Damas

3º. *Todo fue broma*, obra teatral en 1 acto

4º. Fantasía de la ópera *Le fiancé* para dos guitarras

5º. Baile

6º. Sainete

25-III-1843

T. del Príncipe:

Función de las 16 horas de la tarde

*Cecilia la cieguita*

Función de las 20 horas de la tarde

*Un novio a pedir de boca*

*El tío Meleno*

T. de la Cruz:

Función de las 16 horas de la tarde

*El convidado de piedra*

Función de las 20 horas de la tarde

*Edipo*, obra en 5 actos de Francisco Martínez de la Rosa

27-III-1843

T. de la Cruz:

*Los dos sobrinos*, obra teatral en 5 actos

Baile

Sainete

T. del Circo:

*Los titanes o sea Las cuatro edades del mundo*, obra teatral en 4 actos

28-III-1843

T. del Príncipe:

*Pizarro o La conquista del Perú*

T. de la Cruz:

*El garrote más bien dado y El Alcalde de Zalamea*

Baile

Sainete

T. del Circo:

*Los griegos o sea La liberta de Grecia*

31-III-1843

T. de la Cruz:

*De un apuro otro mayor*, obra teatral en 2 actos

*El puñal del godo*, obra teatral en 1 acto

T. del Príncipe: -Función a beneficio del actor Mariano Fernández-

- 1º. Comedia nueva en 2 actos titulada *Caer en su propias redes*
- 2º. Sinfonía bailable de gallegos
- 3º. Tonadilla nueva *Jeroma, la castañera*.
- 4º. Baile final

3-IV-1843

T. del Príncipe: -Función a beneficio del actor Mariano Fernández-

- 1º. Comedia nueva en 2 actos titulada *Caer en su propias redes*
- 2º. Sinfonía bailable de gallegos
- 3º. Tonadilla nueva *Jeroma, la castañera*.
- 4º. Baile final

T. de la Cruz:

*La bruja de Lanjarón o Una bruja en el infierno*

Baile

*El robo de Elena*, obra teatral en 1 acto

4-IV-1943

T. de la Cruz:

*La bruja de Lanjarón o Una bruja en el infierno*

Baile

*El robo de Elena*, obra teatral en 1 acto

T. del Príncipe:

*Un novio a pedir de boca*

Baile

Sainete

6-IV-1843

*Crítica literaria de Jeroma, la castañera*: "...es una tonadilla nueva de que no nos ocuparemos porque no es digna de ello".

13-IV-1843

[El último número del año cómico 42-43, enumera la nuevas compañía del Circo de la siguiente temporada teatral, que enumeramos por su interés documental].

"Compañía del Teatro del Circo:

Maestros; D. José Borio y D. Félix Ramos  
Primas donas absolutas: Cristina Villó y Rita Basso Borio  
Primas donas: Carlota Villó y Almerinda Granchi  
Contraltos: Raquel Berardi y Antonio Plagniol  
Segunda dona: Matilde Villó  
Primer tenor: José Sínico y Aquiles Balestraci  
Primer Tenor: Antonio Aparicio  
Segundo tenor: Pedro Fernández  
Primer bajo absoluto: Celestino Salvatori  
Primer bajo: Angel Alba  
Segundo bajo: Antonio Santarelli  
Segundo bajo: Joaquín Becerra  
30 coristas dirigidos por Juan Ugalde  
Directores de vestuario: José Foresti y Francisco González  
Representantes de la empresa: Francisco Vera y José Rodríguez

Las funciones líricas recomenzarán en la próxima Pascua de Resurrección.

**PRECIOS:**

Palcos de 6 entradas: 64 reales de vellón

Anfiteatro: 12 rv.

Lunetas: 12 rv.

Delantera de galería: 6 rv.

General: 4 rv.

Abonos por 100 representaciones:

Palcos: 3000 rv.

Anfiteatro: 800 rv.

Luneta: 800 rv.

Delantera: 600 rv.

Abono por 30 representaciones:

Palcos: 1100 rv.

Anfiteatros: 320 rv.

Luneta: 320 rv.

Delantera: 160 rv."

### 3. *EL ANFION MATRITENSE*. .....

20-1-1843. Nº 3, pág. 24.

MADRID: El 9 del corriente se verificó en el T. del Príncipe la función destinada al beneficio de la orquesta, función que fue muy bien recibida del público. El Sr. Rivas en la variaciones que tocó en la flauta, y el jovencito Ficher en las que ejecutó en el violín, fueron extraordinariamente aplaudidos, no menos que el Sr. Romea (D. Julián) y las Sras. Da. Matilde Díez y doña Teodora Lamadrid por el gusto y habilidad con que ejecutaron, de un modo muy superior de lo que podía esperarse de simples aficionados, la zarzuela titulada *Los Solitarios*, música del Sr. Basili, poesía del Sr. Bretón de los Herreros. *La Iberia Musical*, hablando de esta composición filarmónica, después de elogiar el mérito artístico del terceto de tiple, mezzo soprano y tenor, cantado con grande complacencia del público por los mencionados actores, continúa así: "Las demás piezas de que consta la zarzuela *Los solitarios* están trabajada con suma maestría y conocimiento del contrapunto, dejándose entrever una instrumentación difícilísima, pues a la par vemos que el Sr. Basili hace ejecutar dos o tres cantos principales, tanto en las voces como en los instrumentos. Nosotros nos atrevemos a aconsejar al Sr. Basili que renuncie en la composición del género lírico, como en la zarzuela, a cargar de dificultades tanto al canto como al instrumental; este es un defecto (si puede llamársele) artístico, que si bien honra a su autor por el lujo y ostentación de armonía con que inunda sus composiciones, redundando en perjuicio suyo y de estas últimas, privando de que el público en general, (no el artístico que es el más escaso) se aperciba y tome sabor a las melodías dominantes de la composición, las cuales pasan inapercibidas en ciertos pasajes bellos, que a comprenderlos el público los aplaudiría con estrépito. Por lo que hace a la composición en general es muy buena, y el público la ha aplaudido las noches que posteriormente se ha ejecutado" [sin autor].

### 4. *LA IBERIA MUSICAL*. *Gaceta de teatros*.

19-4-1846. Representación de *El Grumete* en el T. Príncipe.

"Ha llamado mucho la atención pública la atención pública la determinación de la autoridad que presidió noches pasadas la representación de *El Grumete*, acerca de lo cual se expresa un periódico en estos términos:

"Casi todos los periódicos han censurado estos días la conducta de alguno de los regidores que presiden los espectáculos, por negarse a acceder a los deseos del público cuando pide la presencia de algún actor en la escena, para tributarle sus aplausos. Esta disposición se ha notado más particularmente en el T. del Príncipe en lo que va de temporada; el Sr. Romea, cada vez más inspirado en *El Grumete*, merece la honra de que se le llame a la escena en todas las representaciones, y a pesar de no ser unos pocos los que quieren darle clara muestra de aprecio, sino al público en masa, el lunes y el martes no lo consintió la autoridad, a pesar de insistir mucho los espectadores. Cuando tan escasa recompensa pueden prometerse los autores y los artistas en nuestro país, es muy extraño que en vez de darles protección, se les procure siempre escatimar el premio único que aguardan, siendo además notable que a los cantantes y bailarines extranjeros se les excluya de esa regla general, permitiendo que con ellos se prodiguen toda clase de ovaciones, mientras se les niega a los españoles".

28-6-1846.

Acaba de llegar a Madrid Emilio Arrieta procedente de Milán.

"Acaba de llegar a esta corte el joven y brillante maestro español Emilio Arrieta, quien habiendo obtenido los primeros premios en el Conservatorio de Milán, y compuesto algunas óperas, se ha dirigido a la corte de su amada patria con objeto de presentar al teatro de la ópera el fruto de sus estudios y de sus talentos musicales. Sería para todos los españoles verdaderos sumamente agradable que el espléndido empresario del Circo, que tan grandes sumas invierte en pagar a los celebrados artistas italianos, atendiese también a los artistas españoles, que no por ser españoles son de peor condición que los demás. Basta el que suframos el que ocupen los primeros puestos de la ópera los extranjeros, pero no creemos sea sacrilegio el premiar de vez en cuando a algún artista español que no desmerezca en talento artístico a ningún extranjero. Respetamos profundamente a los hombres de saber; pero no sufrimos humillaciones cuando nos la quieren imponer la ignorancia orgullosa".



29-7-1846.

Arrieta presentará *Ildegonda* en el T. del Circo.

"El joven y distinguido maestro compositor español Sr. Arrieta, parece que piensa presentar su ópera *Ildegonda* a la empresa del T. del Circo. Muy justo fuera que se atendiese a éste compositor español, sin embargo de que se proteja cuanto se quiera a los extranjeros".

### **5. LA ZARZUELA, *Gaceta musical, de Teatro, Literatura y Nobles Artes.***

Nº 1. Madrid, 4 de Febrero de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-Español: Poco o nada podemos decir del coliseo de la Plazuela del Rey, engolfado con el *Sargento Federico*. Esta zarzuela, y algunas otras del repertorio, entre ellas *Catalina*, que después de tantas y repetidas representaciones tiene para cierta clase del público el mismo aliciente del primer día, han bastado para atraer la gente desde fines de diciembre. Pronto veremos *Las Germanías de Valencia*, que ha escrito el aplaudido poeta D. Eduardo Ayala: pertenece la música a D. Cristóbal Oudrid".

Crónica:

"-La nueva zarzuela del señor Ayala, que en un principio se tituló *Las Germanías de Valencia* y que posteriormente se ha llamado *El Conde de Castralla*, está en vísperas, según parece de ser bautizada con otro nombre, porque ninguno de los dos anteriores satisface al autor. Es probable que la primera representación tenga lugar dentro de breves días".

Nº 2. Madrid, 11 de Febrero de 1856.

Crónica:

"-Las zarzuelas no solamente alcanzan gran boga en todas las provincias de España, sino que tienen brillante acogida en el extranjero. La compañía española ha ejecutado con el mayor éxito en el Teatro San Antonio de Oporto: *Buenas noches, Señor D. Simón, Por seguir a una mujer*, y algunas otras. También han probado fortuna los actores en el drama y la comedia y el resultado ha sido satisfactorio.

-Es probable que a finales de esta semana se verifique en el Teatro Lírico Español la primera representación del *Conde de Castralla*.

-Los Señores Barbieri y Gaztambide están escribiendo la música de la zarzuela del señor Hurtado. Se ignora todavía su título".

Nº 3 Madrid, 18 de Febrero de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-Español: Mucho tarda en llegar *El Conde de Castralla* que nos anuncian irrevocablemente para esta semana. ¡Bien venido sea!.

Noches pasadas tuvo lugar en la plazuela del Rey una entretenida función en la que tomaron parte los actores de la Compañía francesa y las parejitas del bolero Ruiz. La representación de *Zamore et Giroflée* fue rigurosamente escuchada por las galerías del Circo; pero la prosa transpirenaica y las coplas del *vaudeville* no pueden ofrecer interés para los que no comprenden la lengua y la mayoría de los que diariamente ocupan a aquellas localidades no están muy versados en el idioma de Moliere. Felizmente intervino el *cancan* de la Poltel, y entonces se realizó aquello de "¡no más Pirineos!". Los que momentos antes habían aplaudido estrepitosamente a la joven e interesante Concepción Ruiz, se convirtieron en arancesados, y llevados de su entusiasmo gavacho exigieron por tres veces la repetición del dichosos *cancan*. ¡Qué bochorno para las parejitas de Ruiz!.

La Ramírez, Carolina di Franco, Salas y Caltañazor en *el Marqués de Caravaca* y el *Vizconde*, contribuyeron al completo éxito de la función".

Crónica:

"-Reunidos el día 11 de febrero de 1856 en el local de la dirección del Teatro del Circo de Madrid, D. Luis Olona (hijo), D. Francisco de Salas, D. Joaquín Gaztambide, D. Francisco Asenjo Barbieri y D. Francisco de las Rivas, quedó firmado el contrato por el cual este último se compromete a construir un teatro en los solares señalados con los números 2 y 4 de la Calle de Jovellanos.

El Sr. Rivas cubrirá el pago de los gastos de la construcción, y en el acto de firmarse la escritura recibió 12.000 duros como garantía del contrato. Una vez terminado el coliseo y pasado un cierto número de años, durante los cuales cobrará el Sr. Rivas a prorrata el capital invertido en la obra, quedará la finca como propiedad de los otros cuatro señores firmantes.

El terreno tiene 27.702 pies superficiales y de estos se destinarán unos 23.000 para levantar el teatro, dejando los demás para formar delante de la fachada una plazoleta semicircular, cerrada con una elegante verja de hierro y diversas puertas para la entrada y salida del público y circulación de los carruajes.

La fachada del teatro, con arcos y columnas, será monumental, de un género mixto, entre toscano y arabesco, con medallones donde aparecerán los retratos de algunos de los más eminentes compositores lírico-dramáticos y artistas españoles que se han distinguido en este género de espectáculos. Habrá un espacioso pórtico, dentro del cual se hallarán los despachos de billetes y podrán circular las gentes al abrigo de la intemperie. Este pórtico conduce a un gran vestíbulo con espaciosas escaleras a derecha e izquierda, que sirven para la comunicación del teatro y facilitarán la salida de los concurrentes en breves instantes.

Además de dichas escaleras habrá también otras en ambos costados, pero colocadas más en el interior del edificio, que conducirán directamente a los palcos: estos tendrán su antepecho como los del T. Real. Los pasillos serán todos espaciosos y bien alumbrados, con dos retretes inodoros en cada piso para damas y caballeros.

En el piso principal habrá un gran salón de descanso que se comunicará con otros dos salones laterales inmediatos destinados uno para confitería y otro para repostería, donde se expendrán bebidas, sorbetes, quesos, helados, etc... El salón de descanso estará elegantemente decorado y rodeado de divanes. En el piso segundo habrá otro gran café-salón que servirá para fumar y refrescar.

Tendrá cabida el teatro para 3.000 personas colocadas con la mayor comodidad en butacas forradas de terciopelo, palcos y anfiteatros, cuyos asientos serán más cómodos que los del T. del Circo y tendrán toda la anchura necesaria para la circulación del público. La distribución interior de la sala será muy semejante al del Circo: el centro de la platea se compondrá de butacas, habrá palcos en los costados, galerías y anfiteatros en los frentes. Los precios de las localidades los mismos que ahora, salvo algunos que serán más baratos.

Todo el teatro estará alumbrado de gas, y se han estudiado los medios de obtener ventilación, sin que las corrientes de aires puedan molestar a los espectadores. En una palabra, al tratarse de la construcción de teatro se ha

pensado sobre todo en la baratura y comodidad para que desde todas las localidades se vea cuanto pasa en el escenario.

En las dependencias interiores de este habrá depósitos de agua para casos de incendio, talleres y almacenes de carpintería, pintura, sastrería, guardaropa, mueblaje, etc. salones y un teatrillo para ensayos y reuniones artísticas, camarines separados para ambos sexos y piezas espaciosas para el descanso de los profesionales de la orquesta, que afinarán sus instrumentos lejos del bullicio de la multitud.

Excusamos añadir que en la maquinaria y servicio escénico se ha imitado lo más selecto y moderno del extranjero.

Los planos son debidos al distinguido arquitecto señor Gándara que dirigirá toda la obra en unión con el sr. Guallart. Ambos se ocupan sin levantar mano del arreglo de presupuestos, contratas y demás pormenores relativos al material de construcción.

Ya se han tirado las cuerdas y los inquilinos han recibido orden de desalojar las cocheras y viviendas, lo que equivale a decir que dentro de muy breves días empezarán las obras con la mayor actividad, no debiéndose interrumpir hasta que el teatro quede terminado. Se espera que sea dentro de nueve meses, y durante este tiempo centenares de artesanos ganarán con este trabajo la subsistencia para sus familias.

-Parece que la zarzuela del Sr. Hurtado que están poniendo en música los Srs. Barbieri y Gaztambide, se titulará *Entre dos aguas*.

-Mañana martes se ejecutará en el Teatro Lírico-Español a beneficio de la Amalia Ramírez el *Conde de Castrella*. Además de la beneficiada y de la Srta. Latorre, desempeñan los papeles importantes en el nueva zarzuela Salas, Caltañazor, Font, Calvet, Becerra y Cubero".

Nº 4. Madrid, 25 de febrero de 1856.

Crítica teatral:

Teatro Lírico-Español:

*"Mala la hubisteis franceses  
la caza de Roncesvalles.*

Mala y pésima fue la noche en que el *Castralla* quiso cazar al público que concurre al Teatro Lírico-Español. La lozana versificación del poeta, las repetidas ideas dramáticas de la obra, ni la idea verdaderamente social, de representar al honrado pueblo sin que se le confunda con la plebe, han

podido salvar la nueva zarzuela. En vano sería querer achacar semejante resultado a causas que no existen, y temeridad atribuir a pasiones políticas lo que en realidad no es sino espontánea protesta del público todo, que se resiste y no quiere que le lleven por un camino que le desagrada. En el éxito de los *Comuneros* tomaron parte los bandos políticos, y la escena de la sublevación de Segovia desagradó a los que tiene empacho de barricadas y pronunciamientos, así como el desenlace y terrible castigo impuesto a los que levantaron el pendón de la comunidades causó mal efecto en los del bando contrario. Estos últimos hubieran quedado completamente satisfechos si el autor hubiera puesto fin a la zarzuela dando garrote al Corregidor de Segovia después del alzamiento de la ciudad, y los primeros no hubieran sido tan severos suprimiendo algunos arranques del desahogo popular, y si al representante de la autoridad soberana se le hubiera tratado con más miramiento en el 2º Acto. Con *El Conde de Castralla* no ha podido haber transacción de ninguna clase, porque todos unánimes, tirios y troyanos han convenido en volverle la espalda desde la primera noche. Al público le basta con una zarzuela en que interviene la política, y rehusa lo que por pura condescendencia dejó pasar la primera vez. La segunda prueba ha sido terrible y confiamos en que los autores dramáticos y la empresa, amaestrados con la experiencia, emprenderán otro rumbo.

Prescindiendo de las razones que acabamos de apuntar, tiene la obra del Sr. Ayala el inconveniente de ser demasiado seria para zarzuela. Es un libreto con todos los accidentes de melodrama y eso no es lo que apetece el público acostumbrado al Teatro Lírico-Español, ni éste cuenta con un personal de actores bastante maestros en el arte de la representación. desconocer que está escrito con el talento que distingue a su autor, sería negar la evidencia, y el primer acto, destinado a servir de prólogo, cuando la zarzuela llevaba el título de *Germanías de Valencia*, sobresale por su animación, brillante colorido y es de efecto, pues aún cuando el pensamiento sea algo atrevido y repugnantes ciertos tipos, el poeta ha salvado esas dificultades con los recursos de su fecundo ingenio. En el 2º Acto no aumenta el interés como el espectador espera y el 3º se resiente de la precipitación con que se conoce ha sido escrito. Algo de esto último se nota en algunas piezas de música y desde luego se descubre que el Sr. Oudrid no ha poseído la totalidad del libreto con la debida anticipación y ha tenido que escribir a retazos y precipitadamente. Si la zarzuela hubiera sido escuchada la primera noche con más sosiego, hubieran sido mejor apreciadas algunas de las piezas de

música. Del recuerdo que hemos podido conservar de una sola audición (obligados a asistir al regio coliseo y al T. del Príncipe), debemos mencionar en particular la Introducción y Coro General de Muchachos y Pueblo de Valencia, la Canción del Ciego, final de 2º Acto, cuarteto del 3º y otros varios trozos que se nos escapan de la memoria en este instante.

El *Conde de Castralla* ha sido puesto en escena con todo el esmero de trajes y decoraciones que se acostumbra en el T. del Circo. Todas ella y en particular el telón que representa la Catedral de Valencia, son de muy buen efecto. La ejecución se resintió la primera noche de la zozobra que dominaba a los autores, en vista del aspecto iraponente del público. Se distinguieron en la representación Adela Latorre, Salas, Caltañazor, Calvet y Becerra. Tuvo Font algunos tropiezos imperdonables y la Ramírez nos pareció algo preocupada. Cuando después de terminar la zarzuela se presentó a cantar la canción andaluza sacada de *La Aventura* de un cantante, y se vio sola en el escenario, dueña de la situación, y sin tener que compartir sus glorias con nadie, se reanimó con ramos y palomas que inundaron el escenario. ¿Sería acaso aquella ovación espontánea la que preocupaba su mente desde que se descorrió el telón? Que lo averigüe el curioso lector.

El lindo traje de hombre conquistó muchas simpatías a la Srta. Latorre que se esmeró en el desempeño de su papel".

Crónica:

"-Tenemos que rectificar algunas de las noticias que dimos en el número anterior acerca del Teatro que se ha de construir en la Calle Jovellanos. Dicen que no habrá tal verja de hierro en la plazoleta, porque en realidad no tendría objeto, debiendo quedar por el contrario aquel espacio completamente libre para la circulación de las gentes y los carruajes.

Los detalles de la ornamentación de la fachada no se han fijado todavía, y el interior de la sala contendrá probablemente más de 3000 personas. Los palcos para mayor desahogo de los concurrentes, tendrán como los del Real, su gabinete o saloncito de recibo.

El teatro deberá estar terminado y completamente habilitado para el día 10 del próximo octubre. A los que duden de que la obra pueda realizarse en ese espacio de tiempo les diremos que se hace por contrata, obligándose el contratista a pagar una cantidad nada despreciable y diaria si el día señalado no se han terminado los trabajos. En cuanto a los adornos interiores enseres

y demás minuciosidades, baste saber que ya están confeccionando los modelos de las butacas.

El miércoles último se dio principio a los primeros trabajos y según hemos leído en La Nación, envuelto el Sr. Gaztambide en una nube de polvo no levantaba los ojos de los picos donde abrían los cirrientos del futuro templo de la Euterpe española.

-Parece que van a ser puestas inmediatamente en escena en el Teatro Lírico-Español dos zarzuelas en 1 acto. La primera pertenece a los señores Navarrete y Saldoni. Es obra la segunda del Sr. Dulcarrete y del joven compositor Caballero, autor de la música de la Vergonzosa en Palacio.

A estas dos seguirá probablemente la que tenemos anunciada con el título de *Entre dos aguas*.

-A la hora de entrar nuestro número en prensa nos participan que han sido suspendidas, de orden de la autoridad, las representaciones del *Conde de Castralla*."

Nº 5 Madrid, 3 de Marzo de 1856.

Crítica teatral:

"Teatro Lírico-Español: La suspensión, por orden superior de las representaciones de *El Conde de Castralla*, establece en los teatros un precedente que no deseamos ver reproducido ni en éste ni en ningún otro de España. La índole de nuestro periódico nos impide entrar en consideraciones que pudieran rozarse con la política y debemos evitar que los delegados de la autoridad recojan nuestra *Zarzuela*, a imitación de lo que acaba de pasar con la obra de los señores Ayala y Oudrid, a quienes damos de todo corazón el pésame por el contratiempo que acaban de sufrir. La Empresa del teatro no es tampoco la menos perjudicada, y si hubiera podido adivinar lo que iba a suceder habría tomado otro rumbo para evitar gastos y contratiempos que causan pérdidas de consideración. Se dirá acaso, que no habiendo *El Conde de Castralla* logrado mucha aceptación, los perjuicios irrogados al teatro no pueden ser grandes; pero se equivoca el que juzgue de esta manera, porque suspendida la nueva zarzuela a la segunda representación, no han entrado en caja los productos del inmediato domingo ni de otros muchos días de fiesta, en que las obras de reciente estreno producen siempre resultados positivos para las empresas teatrales. Excusamos añadir lo que pierden los autores con que *El Conde de Castralla*

no se represente en las capitales de provincia ni en las posesiones de ultramar.

El jueves asistieron SSMM. a la representación de *Marina* y de *El Vizconde*, estando con este motivo el teatro muy concurrido y brillante. La ejecución fue esmeradísima por parte de Ramírez, Di Franco (Carolina), Salas y Caltañazor.

SSMM. quedaron muy satisfechos y parece que se dignaron manifestar repetidas veces la complacencia con que habían oído las obras de los Srs. Camprodón, Arrieta y Barbieri.

La Empresa se esmeró en el recibimiento que hizo a las Regias Personas, iluminando con profusión el teatro y adornando con ricos tapices, variados tipos de flores y naranjos, la entrada y corredores por donde tenía que pasar SSMM".

Crónica:

"-En los teatros de las principales capitales de España ha causado gran sensación la noticia de haberse suspendido en Madrid, de orden de la autoridad, las representaciones de *El Conde de Castralla*. Era la zarzuela destinada para las funciones de la próxima Pascua.

-Parece que los autores de *El Conde de Castralla* piensan reclamar la debida indemnización por los perjuicios que les ha causado la suspensión forzosa de la zarzuela. Dicen si la Empresa del Teatro Lírico-Español tomará también parte en el demanda, apoyados unos y otros en el ley vigente de teatros.

-Son muchos los curiosos que acuden diariamente a la Calle Jovellanos, deseosos de conocer el terreno donde se va a edificar el nuevo teatro y con objeto también de enterarse de los primeros trabajos que se están efectuando por las cuadrillas de operarios.

-Sin perjuicio de lo que decimos en la *Crítica Teatral*, nos complacemos en reproducir los siguientes renglones que copiamos de otro periódico:

"En estreno favorecido estuvo el Teatro del Circo donde se ejecutó la función que teníamos anunciada con asistencia de SSMM. y de las excelsas infantas Cristina y Amalia, hermanas del rey. La entrada del palco regio estaba adornada con tapices y flores, y el teatro iluminado. Las personas reales fueron recibidas por los señores Olona (D. Luis), y por los maestros Gaztambide y Barbieri, que como su compañero el director de orquesta Sr. Oudrid, llevaban la condecoración con que su Reina ha querido alentar su aplicación. El director de la Empresa tuvo el honor de entregar a SSMM.



los ejemplares lujosamente encuadernados, de las zarzuelas *Marina* y *El Vizconde*, en nombre del autor de estos aplaudidos libros.

La concurrencia, numerosa y brillante, se mostraba en extremo satisfecha de ver a sus monarcas, que fueron recibidos y despedidos con demostraciones de respeto y cariño, mientras la orquesta tocaba la marcha real".

Nº 6. Madrid, 10 de Marzo de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-Español: Continúa con mucha actividad los ensayos de las obras nuevas que están en estudio. En todo este mes se pondrán en escena algunas de ellas".

Crónica:

"-Parece cosa decidida la creación de cátedras de enseñanza musical por la Asociación artística puesta al frente del Teatro Lírico-Español. Es probable sin embargo que la realización no tenga efecto hasta después de estar concluido el nuevo teatro.

-Apenas han empezado los primeros trabajos para la construcción del nuevo coliseo en la Calle de Jovellanos, cuando ya se designa la zarzuela que se pondrá en escena para la función inaugural. Dicen que la elección ha recaído en *Le Cheval de Bronze*, que está arreglando el Sr. Ventura de la Vega, del francés con este objeto. Creemos que la noticia es prematura. También se habla de una *Loa* escrita para el mismo día.

-El Jueves último, 6 de marzo, a las 4 de la tarde se colocó la primera piedra del nuevo Teatro de la Zarzuela, por la Srta. Da. Carmen de las Rivas y en presencia de su Sr. padre D. Francisco de las Rivas, de sus tíos y de los Srs. Gaztambide, Olona, Barbieri y Salas, quienes depositaron en la caja de plomo un acta firmada por todos los interesados en la obra y un número de libretos de las zarzuelas en cuya composición figuran como autores todos los principales poetas y compositores que desde la representación de *El Duende* hasta la fecha han tomado una parte activa en la instauración del género lírico-español. A esta ceremonia que se verificó con todas las formalidades, aunque sin ostentación, asistieron solamente las personas que por casualidad se hallaban próximas; entre las que se encontraba el autor dramático D. Antonio Hurtado y alguna otra cuyo nombre no recordamos. Cubierta la piedra con la correspondiente fábrica

de ladrillo, por manos del mismo aparejador de la obra D. José Comín, recibió la Srta. de Rivas, de mano del Sr. Olona a nombre suyo y de sus compañeros de Empresa, un precioso ramillete de flores que aceptó con suma amabilidad, disponiendo enseguida, por orden de su Sr. padre, se diera a todos los trabajadores de la obra una gratificación. La piedra queda depositada a dos pies de distancia, a la derecha del eje o centro de la fachada".

Nº 7. Madrid, 17 de marzo de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-Español: No ha habido más novedad en este teatro que le beneficio del director de la orquesta Cristóbal Oudrid. El programa de la función y personalidad de Ronconi atrajeron numerosa y brillante concurrencia a la plazuela del Rey. La Srta. Latorre, Sanz, Caltañazor y Calvet, se hicieron aplaudir como de costumbre en *Estebanillo*, y la Ramírez, Carolina Di-Franco y Caltañazor estuvieron muy afortunados en *El Vizconde*.

Ronconi y Salas gustaron mucho en el dúo de *La Cenerentola* y el público manifestó su agrado con repetidas palmadas. Nada tenemos que añadir a lo que hemos dicho diferentes veces, y muy particularmente en los renglones que anteceden, respecto del mérito singular que distingue a Ronconi. Pero lo que no podemos pasar por alto es su inimitable manera de cantar el aria de la *Calumnia*, caracterizando con suma verdad el solapado D. Basilio. ¡Gran talento se necesita para rayar a semejante altura en el desempeño de papeles que distan tanto como los que representa Ronconi en *Nabuco*, *Linda de Chamounix*, *María de Rohan*, *Cenerentola*, y *El Barbero de Sevilla*!.

Aunque dedicado hoy día principalmente a la zarzuela española, no ha olvidado Salas el repertorio italiano que cantó en otro tiempo con buen éxito, habiéndolo estudiado con amor. Conoce perfectamente el estilo de la escuela rossiniana y está en caso de poder dar lecciones a muchos cantantes de allende los Alpes. Al anaugurarse el regio coliseo demostró su inteligencia musical cantando el papel de D. Magnífico al lado de Ronconi con la misma fortuna con la que hace tiempo había desempeñado el de D. Bartolo acompañado de la Persiani, Salvi y Marini en el mismo local donde hoy impera la zarzuela. Ahora como años atrás en el teatro real, ha cantado con acierto su parte en el Dúo de Don Magnífico y Dandini".

Crónica:

"-La zarzuela que está traduciendo Ventura de la Vega con el título de *El Planeta Venus*, es *Le Cheval de Bronze*, de que hablamos en nuestro número anterior. El original francés es de semi-magia, y el tal *Caballo de Bronze* galopa por los espacios conduciendo al jinete al celeste imperio. Figuran personajes chinos y como una parte del argumento se supone acontecer en una de las estrellas, ha bautizado el Sr. Vega la zarzuela con el título de *El Planeta Venus*, o según otros que se dicen bien informados *El Planeta Mercurio*.

- Están mal informados los que pretenden que en la nueva zarzuela titulada *Entre dos aguas*, próxima a estrenarse en el Teatro Lírico-Español, representará la Ramírez el papel de dama joven, y Adela de Latorre el de una dama ya entrada en años. Ambas están encargadas de interpretar a dos damas jóvenes, la una casada (La Ramírez), la otra soltera y bastante melindrosa, según malas lenguas, para escoger marido".

Nº 9. Madrid, 31 de Marzo de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-Español: de las dos zarzuelas en un acto estrenadas el domingo de Pascua, ha gustado la que se titula *El amor y el almuerzo* que con el título de farsa ha traducido, más bien ha arreglado del francés D. Luis Olona. Hace reír muchísimo y este requisito no tiene precio para la mayoría del público. La música de D. Joaquín Gaztambide es linda, abunda en cantos muy agradables, que se harán populares y nos ha parecido muy adecuada al libreto. El estilo y la instrumentación ligera y juguetona han fijado particularmente nuestra atención. Carolina Di Franco, Dolores Fernández, Caltañazor y Calvet se hacen aplaudir en la representación. Los dos últimos en particular están divertidísimos.

La que se titula *Mentir a tiempo* ha sido recibida más fríamente, por falta de interés en el enredo. El Sr. Dalcarrate, que tiene dadas pruebas de su talento, será más afortunado en otra ocasión. Correctamente escrito el libreto se echa de menos la sal y pimienta que dan vida a esta clase de producciones. Pertenece la música al Sr. D. Manuel Fernández Caballero, joven compositor que se dio a conocer ventajosamente el año pasado con *La Vergonzosa en Palacio*. Le falta al Sr. Caballero estudiar y conocer los efectos escénicos, para sacar partido de sus buenas dotes musicales. Su

música reúne condiciones apreciadísimas; hay algunas piezas compuestas con marcada inteligencia y cuando el compositor reúna la práctica a los conocimientos que posee, obtendrá mejores resultados".

Crónica:

"-Anuncian para fines de esta semana en el Teatro Lírico-Español, la primera representación de *Entre dos aguas*.

-El Sr. D. Emilio Arrieta, además de escribir la música para *La hija de la Providencia*, tiene terminadas diferentes piezas del *Sonámbulo*, zarzuela nueva en un acto.

-Entre las diferentes zarzuelas en un acto que posee la empresa del teatro Lírico-Español, hemos oído hablar muy ventajosamente de *Adán o el Hombre de la Naturaleza*".

Nº 10. Madrid, 7 de Abril de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro lírico-español: No podemos detenernos hoy como quisiéramos, a graduar los quilates músico-literarios que dan valor positivo a la zarzuela estrenada en este coliseo con el título de *Entre dos aguas*. No basta haberla oído una sola vez, y esto es precisamente lo que nos pasa en el momento de entrar en prensa el periódico. Muy bien recibida del público, pertenece la nueva zarzuela al número de aquellas que más crédito adquieren con las representaciones sucesivas. La primera y única noche que hemos asistido a la representación, aplaudió con calor el numerosísimo concurso, que llenaba las localidades del teatro, las bellezas de la partitura y galas del lenguaje y estilo que tanto realzan el libreto del Sr. D. Antonio Hurtado. Perteneciendo la música a los aplaudidos compositores Barbieri y Gaztambide, se comprende el éxito que han alcanzado desde el primer momento la mayor parte de las piezas de *Entre dos aguas*. De las que recordamos podemos citar una romanza, el dúo, el terceto y el bonitísimo final del primer acto: este último se distingue por la habilidad con que el compositor ha sabido desenvolver el pensamiento musical, que tiene cierta novedad y es de excelente efecto.

El el 2º Acto hemos conservado grata memoria del prelude que sirve de Introducción, de un canto, de ritmo español, encomendado a Salas, y muy particularmente un dúo de tiple y tenor en el que la Ramírez canta un

preciosísimo andante melódico, en forma de balada. También el final es bello.

Comienza el acto 3º con un lindo coro acompañado por la Banda militar, y sigue un duettino de tiples, deliciosamente escrito, que las Sras. Latorre y Ramírez tuvieron que repetir a pesar de la hora avanzada de la noche. Las escenas sucesivas, antes del final, abundan en detalles delicados que los concurrentes supieron apreciar en su verdadero valor. Hay algunos cantos como el *Coro de las cartas*, que merecen mención particular. Esta es la impresión que ha producido en nosotros la primera representación de *Entre dos aguas*.

El principal personaje de la fábula es un cierto vizconde que por haber olvidado los deberes matrimoniales se expone a perder el afecto de su esposa. Desea recuperar el cariño de Lucinda (la vizcondesa), pero teme el ridículo, y no queriendo aparecer enamorado de su mujer, está indeciso y navega entre dos aguas. Por último, arrostra el peligro, se arroja a los pies de su amada cónyuge, pide perdón y con su noble actitud impone silencio a los maldicentes. El fin moral salva todo lo que tiene de resbaladizo el tipo de un marido puesto en ridículo repetidas veces, antes del desenlace de la fábula. También es algo peligroso presentar en escena tutores tan libertinos como el Barón de la Enjarada. El lenguaje de este personaje, en situaciones dadas, nos ha parecido demasiado libre. En cambio son excelentes las figuras de Aurora (hermana de Lucinda) y del coronel y guardias D. Juan de Carvajal. La tal Aurora se imagina que todos los hombres son de la condición del vizconde y por eso resiste entregar su mano al coronel, sin embargo de que le tiene, según ella misma confiesa, *un poquito de cariño*. Los generosos instintos de Carvajal le impulsan a conquistar el corazón de Aurora, reconciliando el desunido matrimonio. Corta el *nudo gordiano* despertando los celos del marido; se aclara el enredo y todos son felices.

Han llamado la atención la riqueza y buen gusto con que viste la Srta. Latorre, a quien debemos elogiar por el acierto con que representa el papel de Lucinda. Los nutridos y espontáneos aplausos del público son la recompensa de sus esfuerzos para agradar. También Amalia Ramírez es acreedora de nuestros elogios como cantatriz. En el primero y segundo acto se distingue por los primores de su ejecución.

Salas está muy bien en el papel de vizconde. Representa con soltura y canta con su habitual maestría. En el tercer acto ha estrenado un magnífico traje de gran valor. Sanz y Caltañazor se esmeran en la ejecución y contribuyen

al buen resultado del conjunto. Otro día entraremos en nuevos detalles, tanto al mérito de la obra como en lo referente a la representación".

Crónica:

"-A pesar de que al decir de algunos periódicos no se debe esperar que esté concluido para el mes de octubre el nuevo teatro de la calle de Jovellanos, tenemos motivos para creer todo lo contrario. Las obras avanzan rápidamente, y cuando empiecen a sacarse los escombros del desmonte practicado para la construcción, presentará otro aspecto el edificio. Pasan de mil y quinientos los carros de escombros sacados a estas horas: faltan de cinco a seis mil".

Nº 11. Madrid, 14 de Abril de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-Español: Cerrado el regio coliseo, suspensas también las funciones en los Teatros de la Princesa y Tirso de Molina, y continuando en el Lírico-Español las representaciones de *Entre dos aguas*, no puede ser extensa ni muy interesante la revista teatral del presente número. El buen concepto que mereció la primera noche la zarzuela de los Srs. Barbieri, Gaztambide y Hurtado, ha sido confirmado por la prensa periódica y la opinión de las personas apreciadoras de las verdaderas bellezas literarias y artísticas. Con un poco más de interés en el argumento aumentaba la importancia de la obra, que hubiera de esta manera contentado a las diferentes clases de la sociedad que concluyen al teatro. Detalladamente no solo satisface sino que agrada la zarzuela, más su conjunto deja algo que desear al espectador, y por eso *Entre dos aguas* no alcanzará el ruidoso éxito que otras de menos valimiento literario pero de mayor efecto para el público. Este no falta a las representaciones y el libreto como la música se estiman cada día mejor.

Poco o nada tenemos que añadir a lo que hemos manifestado anteriormente con respecto de la representación. Canta muy graciosamente la Ramírez diferentes piezas de música de los dos primeros actos; pero vemos con sentimiento que se extravía como actriz. Su descomposición en el decir, manoteo de brazos y falsa entonación, necesitan un correcto eficaz, si no se quiere limitar hasta el punto de perderse sin esperanzas de salvación. Su antiguo maestro de declamación, que asistió al teatro la noche del estreno, puede mejor que nosotros darle saludables consejos. La Adela Latorre no

ha desmerecido en nada del buen efecto que produjo la primera noche, particularmente en el acto 3º. Se mantiene Salas a la misma altura de siempre y arranca justos aplausos en repetidos pasajes de la zarzuela. Sanz y Caltañazor siguen esmerándose para completar el cuadro. No olvidemos a la Srta. Fernández, que en el papel de camarera ha dado una prueba más de su aplicación y buenas disposiciones.

Las personas que acostumbran a concurrir a los teatros, no deben dejar de asistir a la representación de *Entre dos aguas*. Verán una zarzuela que abunda en bellezas literarias, que tiene piezas de música muy agradables y ha sido puesta en escena con propiedad y con lujo".

Crónica:

"-Entre los diferentes proyectos presentados para la pintura del techo del Teatro de la calle Jovellanos, han sido elegidos los de los Srs. Castellanos y Tomé, que ayudaron a su maestro Sr. Rivera, en la obra del techo del Congreso de los Diputados. Son cuatro grandes cuadros alegóricos, embellecidos con ricos adornos del renacimiento.

No creemos se haya resuelto nada respecto del telón de boca. La duda está en si se representará un cortinaje o aparecerán figuras alegóricas.

La araña, construida en París, será de bujías y adornos dorados en nada parecidas a las que se estilan en nuestros teatros, pero semejantes a las que se ven en los teatros extranjeros modernos.

Las butacas se forrarán probablemente de terciopelo. Son muy cómodas y ofrecen grandes ventajas para la colocación del sombrero del espectador. Entre otros muchos modelos han sido preferidos los del Sr. Martínez, tapicero de la Calle de Alcalá.

Los pareceres están muy divididos respecto al papel con que se ha de vestir la sala. El color oscuro tiene sus partidarios; pero muchas de las personas consultadas se inclinan al claro.

-De un día a otro debe presentarse en el Teatro lírico-español la señorita Mora que hará su debut con *El Sueño de una noche de verano*. Esta joven cantó el año pasado en el T. Real, y perteneció anteriormente, si no estamos equivocados, a la orquesta del mismo coliseo como profesora de arpa".

Nº 12. Madrid, 21 de abril de 1856.

Crónica:

"-El Sr. Fernández Caballero autor de la música de *Mentir a tiempo* se ocupa en poner en partitura un libreto de un joven autor que por primera vez se ensaya en el género de la zarzuela.

-El aplaudido autor del *Dominó Azul* y de *Marina*, Sr. Camprodón ha concluido una zarzuela en 3 acto y está a punto de terminar otra.

-La empresa del teatro lírico-español está en comunicación con varios de los mejores cantantes y actores que trabajan en los coliseos de España a fin de aumentar y mejorar en lo posible la actual compañía. También se piensa hacer otro tanto con la orquesta, que reunirá mayor número de profesores.

-En prueba de lo rápidamente que avanzan las obras del teatro de Jovellanos, basta decir que esta semana quedará cubierto y puesto el tejado del local destinado a vestuario y dependencias de actores. El primer piso de palcos está ya terminado.

Parece cosa decidida que en la fachada de teatro se pondrán dos estatuas que representarán a Euterpe y Erato.

Los palcos tendrán sillones forrados de terciopelo, a imitación de las butacas, y habrá además sillas tapizadas, banquetas y cortinas divisorias de antepalco.

Uno de los palcos de proscenio, se destina para su majestad la Reina, y será adornado con riqueza y gusto. Tendrá su escalera particular, para el servicio de S. M.

El nuevo coliseo no se denominará lírico-español sino que se llamará Teatro de la Zarzuela".

Nº 13. Madrid, 28 de Abril de 1856.

Crónica:

"-Probablemente tendrá lugar en el teatro lírico-español una función a beneficio de la negrita Mariquita Martínez. Se habla de un tango, cantado por la beneficiada y Caltañazor. Si el proyecto se realiza no faltará diversión esa noche.

-La semana anterior a sido bastante productiva para el teatro lírico-español. *Entre dos aguas*, *Los diamantes de la Corona*, *Marina*, *El Sargento Federico*, *Mis dos mujeres*, *Estebanillo*, *El Amor y el Almuerzo* han entretenido muy agradablemente al público.



El Sr. Cinna tocó noches pasadas el piano, y la numerosa concurrencia que lo escuchaba tuvo una ocasión más de apreciar las dotes que distinguen a este pianista, tan correcto en su estilo como irreprochable en su ejecución.

-Dentro de breves días desaparecerán la caseta y escombros que obstruyen actualmente la fachada del teatro de la calle de Jovellanos, en cuya cúspide se hallan poniendo tejas los operarios, aunque todavía queda gran parte sin cubrir.

Para probar la solidez conque se construye el nuevo coliseo, basta saber que las carreras de los pisos (el teatro tiene cuatro) serán de hierro y aquellas serán sostenidas, además del muro de fábrica, por columnitas del mismo metal".

Nº 14. Madrid, 5 de mayo de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-español: La gran novedad de la semana ha sido la aparición de la Sra. Mora en *El sueño de una noche de verano*. La circunstancia de ejecutarse una zarzuela no representada hace tiempo y por la curiosidad despertada por el debut de dicha señora Mora, atrajeron gran concurrencia al teatro del Circo.

Tenemos la satisfacción de consignar que la nueva cantatriz ha gustado mucho por su exquisita afinación, naturalidad en el canto y buen timbre de voz. Ignoramos si la Sra. Mora está destinada a permanecer en el Teatro de la Zarzuela, pero lo que podemos asegurar es que el público la vería gustosísimo ensayarse en una o dos obras más. Si quedaba tan airosa como en *El Sueño de una noche de verano*, la empresa hacía una verdadera adquisición en contratarla. La Sra. Carolina di Franco y el Sr. Sanz coadyuvan con la Sra. Mora al buen éxito de la zarzuela cuyo libreto, como no ignora el lector, es traducción del Excmo. Sr. D. Patricio de la Escosura. La música pertenece al fecundo compositor Joaquín Gaztambide que la escribió en los primeros años de entronizarse la zarzuela en la plazuela del rey. La partición tiene defectos propios de la época en que se estrenó, cuando el autor no contaba con la experiencia escénica de hoy en día; pero abunda en bellezas melódicas que revelan una imaginación fresca y no abrumada por el trabajo. Si la música tiene pretensiones de ópera preciso es achacarlo a la índole del libreto y a la circunstancia de no estar bien deslindados los contornos de la zarzuela, ni desarrollados

suficientemente el género cuando el Sr. Gaztambide la compuso. La bondad de esta obra se prueba con el hecho de haber quedado en el repertorio y de ser una de las de mayor importancia musical sin pertenecer a las más modernas. El Acto 2º, en particular, honra sobremanera al Sr. Gaztambide y lo tenemos por una de las mejores páginas de su caudal filarmónico".

Crónica:

"-Conforme pasan los días va perdiendo el teatro nuevo de la calle Jovellanos su primitiva importancia y gran parte de las proporciones magnas con que nos lo pintaban. Según las últimas noticias, la capacidad de la sala no será mucho mayor que la del Teatro del Circo y apenas si cabrán algunas docenas de personas más que en la plazuela del rey. También se ha resuelto que en lugar de cinco pisos tenga sólo cuatro, para mejor efecto de la visualidad, dicen las personas allegadas a la empresa, y como medida económica añadimos nosotros. Sólo falta que haya la misma estrechez que en el Circo en los nuevos asientos, para que la mejora sea completa. Queremos suponer que las malas nuevas que corren desde hace alguno días con respecto al teatro en construcción, no tienen fundamento verdadero, y esperamos, para poder juzgar con acierto, a que la obra esté bastante adelantada y veamos con nuestros propios ojos lo que todavía está envuelto en polvo".

Nº 15. Madrid, 12 de mayo de 1856.

Crónica:

"-El jueves se volvió a cantar en el Teatro del Circo el *Sueño de una noche de verano*, agradando siempre mucho la música del Sr. Gaztambide. En *Jugar con fuego*, que el público escucha con general aceptación, se han hecho justamente aplaudir Adelaida Latorre, Salas, Caltañazor y Calvet.

-El sábado por la noche asistieron SSMM. en el T. del Circo a la representación de *Los diamantes de la corona*. Con este motivo el teatro estuvo concurridísimo.

-Una persona que tiene intervención en la obra del Teatro de la Calle Jovellanos, se ha servido manifestarnos que la supresión de un piso en dicho coliseo, no ha sido motivada por causas de economía, sino con objeto de mejorar la visualidad de la sala. Que el nuevo T. de la Zarzuela será de mayor capacidad que el del Circo, puesto que en este apenas caben 2.000 personas y el que se construye podrá contener a unas 2.500.

En cuanto a comodidad y desahogo suficiente para la circulación del público, nos ha asegurado la misma persona que le empresa no perdona sacrificio alguno para conseguirlo, estando dispuesta a disminuir el número de asientos en beneficio de los concurrentes, que disfrutarán de todo el bienestar posible.

-El Sr.D. Luis Olona ha escrito una zarzuela en la que el tenor Sanz tiene importante papel. Canta, toca la pandereta con mucho primor, según dicen,y representa a un tosco riojano.

-Sabemos positivamente que la empresa del teatro lírico-español ha invitado a la Sra. Mora para que presenta las condiciones de su contrata. Ahora sólo resta que haya avenencia por ambas partes.

-En confirmación de lo que dijimos en el número anterior respecto a las posibilidades de que algunos de los mejores profesores de la orquesta del regio coliseo pasen este año a formar parte de la del teatro lírico-español, podemos asegurar hoy, que esta importante mejcra para la zarzuela está a punto de realizarse".

Nº 16. Madrid, 19 de mayo de 1856.

Crónica:

-La zarzuela estrenada el viernes en el T. del Circo, titulada *La Hija de la Providencia*, ha obtenido un éxito completo. Los autores fueron llamados a la escena, pero únicamente se presentó el compositor Arrieta porque D. Tomás Rodríguez Rubí no se hallaba en el teatro. Sin perjuicio de consagrar en el próximo número un artículo al examen de esta nueva obra lírica, debemos decir hoy que la partición tiene piezas de música de muy buen efecto, como el dúo de las campanillas y el terceto del último acto que fue estrepitosamente aplaudido y se repitió a petición del público. El libreto reúne todas las excelentes dotes que sobresalen en la obra del Sr. Rubí. En la ejecución se distinguen Salas Caltañazor y Calvet. La Ramírez, aunque no completamente restablecida, se esforzó para agradar y obtuvo merecidos aplausos. Font, bastante débil en la representación, sobresale en el acto 3º gracias a un magnífico si de pecho que muy oportunamente lanza al espectador con fuerza y vigor.

La decoración del interior del convento, debida al pincel del Sr. Muriel, es de muy buen efecto.

La orquesta, dirigida con inteligencia por el Sr. Oudrid, cumplió con su deber.

-Con referencia a las obras del teatro de la calle de Jovellanos, leemos en la Revista musical de *La España*:

"Lo que algunos han dado en calificar de maravillosa prontitud, es cosa corriente y que no sorprende tanto en otras partes donde las obras públicas se llevan con más actividad de lo que generalmente se observa en España. No hablemos del T. San Carlo de Nápoles, que data del siglo pasado y fue levantado en tres meses a impulso de nuestro rey Carlos III (IV de Nápoles), ni el coliseo de La Porte Saint-Martin de París, edificado todavía en menos tiempo.

Adoptemos un término medio y convengamos en que en mucho menos de un año se puede construir un edificio de esa clase, sobre todo cuando, como el de la Zarzuela, no tiene proporciones colosales. El Teatro de la Monnaie de Bruselas, incendiado el año pasado, ha vuelto a renacer de sus cenizas, abriendo las puertas al público a los nueve meses de construido. esta será probablemente el tiempo invertido en la conclusión del monumento que motiva estos renglones.

Lo que hay de cierto, es que la nueva sala no tendrá toda la capacidad imaginada ni las grandes proporciones indicadas en un principio. Después de haber pensado dar cabida a tres mil y más concurrentes, se quedó en unos 2.500, colocados de la siguiente manera en cinco pisos, contando la planta baja:

Primer orden	Platea
Butacas.....	490
Delanteras de galería.....	38
Galerías de cuatro filas.....	156
Diez y seis palcos para ochenta personas.....	80
	<hr/>
	764

Segundo orden	Entresuelo
Delanteras de galería.....	43
Galerías en cinco filas.....	220
Diez y seis palcos para ochenta personas.....	80
	<hr/>

343

Tercer orden	Principal
Delanteras de galería.....	43
Galerías en cinco filas.....	220
Diez y seis palcos para ochenta personas.....	80
	<hr/>
	343

Cuarto orden	Segundo
Delanteras de galería de anfiteatro.....	23
Delantera de galería en prolongaciones.....	36
Galerías en cuatro y cinco filas.....	354
Ocho palcos para cuarenta personas.....	40
	<hr/>
	493

Quinto orden	Tercero
Delanteras de galería de anfiteatro.....	43
Delantera de galería en prolongaciones.....	56
Galerías en cuatro y cinco filas.....	486
	<hr/>
	585

Total de entradas	<hr/>	2528
-------------------	-------	------

Suprimidas las localidades de quinto orden, o sea el cuarto piso (sin contar la platea), desaparecen también los 585 últimos asientos; pero como se han hecho según parece algunas alteraciones en la distribución, y se aumenta por otra parte el número de entradas con algunos aprovechamientos, resultará por último un teatro capaz de contener unas 2400 personas."

-Según refiere un periódico, las zarzuela que ha escrito D. Luis Olona para el beneficio del tenor Sanz, se titula *El Postillón de Logroño*. Ampliando nuestro colega lo que dijimos en el número anterior acerca del papel destinado para el beneficiado, añade lo siguiente:

"Se cuentan primores de lo que en el *Postillón* hace el tenor Sanz, no tanto con la voz como con sus pies y manos. Algo extraña parecerá

semejante nueva a quienes no conozcan a Sanz sino solamente por cantar; pero los que tengan noticia de la habilidad con la que el tenor del teatro lírico-español maneja la pandereta, comprenderán todo el partido que los autores de la zarzuela hayan podido sacar de esta destreza tan singular y ponderada. Veremos, pues, al capitán de guardias de *Mis dos mujeres*, hacer un papel que dicen ha representado años atrás. Añaden los que se tienen por mejor informados, que el libreto de la zarzuela en cuestión, no solamente ha sido inspirado al Sr. D. Luis Olona por el protagonista, sino que a éste corresponde gran parte del trabajo literario. La música será probablemente de D. Cristóbal Oudrid, autor del *Moreto*, zarzuela que el público aprecia en alto grado y escucha siempre con placer. Se había dicho que antes de la aparición de *Hijas de la Providencia* se cantarían una o dos noches el *Moreto*, y hasta se llegó a esperar que SSMM. honrarían con su presencia la ejecución de dicha obra, pero no ha sucedido así."

Nº 17. Madrid, 26 de mayo de 1856.

Crónica:

"-No sabemos qué fundamento tenga la noticia de próximas y trascendentales reformas en el seno de la sociedad artística que tiene hoy día a su cargo el T. del Circo y construye del de la calle Jovellanos. Dicen que se hace cargo de éste un nuevo, sólo y único empresario, por cuya cuenta correrá el pago de los ajustes y demás gastos de la compañía. Anuncian también que D. Joaquín Gaztambide queda de Director Ejecutivo.

-Síguese trabajando en la construcción del teatro de la calle Jovellanos con actividad asombrosa. Desde que comenzaron las obras no se ha dejado de trabajar ni un sólo día, salvo la festividad del Corpus, que se ha observado con toda rigidez por las diferentes cuadrillas de todos los trabajadores.

-El T. del Circo no correrá el año que viene, como se creía, por cuenta de la sociedad artística que lo tiene hoy en día. A pesar de haberse dicho que la susodicha sociedad conservaría el coliseo de la plazuela del rey, aún después de trasladarse a la calle Jovellanos, no será así. El Sr. Colmenares dueño del local tiene completa libertad para alquilarlo y sabemos positivamente que busca un buen inquilino. Como el elector comprenderá, son muchos los castillos en el aire que se hacen y varias las combinaciones que se proyectan para el invierno. Hasta ahora no hay nada positivo, si bien se trabaja para formar una buena compañía de zarzuela.

-Para el próximo beneficio del tenor Font, tendrá probablemente lugar en el T. del Circo la primera representación de *La Estrella del Capitán*.

-Como complemento a lo que decimos más arriba, se nos acaba de comunicar que el coliseo de la calle Jovellanos ha sido alquilado por sus dueños el Sr. Olona (padre) que será el empresario del T. de la Zarzuela. Parece que deseando dicho señor dar esplendor y mayor brillo al espectáculo, y buscando el mayor acierto en la dirección de los trabajos artísticos, nombrará o ha nombrado ya una junta facultativa que le ayude y le ilustre para el logro de sus deseos. La junta se compondrá, según parece, de los Srs. Barbieri, Gaztambide, Olona (Luis) y Salas, que son los presuntos dueños del nuevo teatro, y los mismos que tienen hoy día la empresa del teatro lírico-español.

También es cierto el ajuste del bajo cantante Carbonell, joven artista catalán que ha pertenecido durante bastante tiempo a los teatros de Italia, donde ha completado su educación musical. Posee una hermosa voz y canta bien, según la opinión de los que le han oído. Como cantante es buena adquisición: pero no habiendo representado sino muy poco o nada, no es fácil presagiar el efecto que producirá en la zarzuela".

Nº18. Madrid, 2 de Junio de 1856.

Crónica:

"-Son muchos los proyectos para el Teatro del Circo, que abandonan a fin de este mes las personas que entronizaron la zarzuela en la plazuela del Rey. Comedias, dramas, magia, bailes, zarzuelas y hasta ópera italiana se quiere plantear para el próximo invierno en popular coliseo del Sr. Colmenares. este respetadísimo casero está dispuesto, según dicen, a hacer grandes sacrificios rebajando el alquiler del local, pues comprende que si persiste en sostener sus tiránicas leyes no podrá encontrar un inquilino que habite aquel desmoronado caserón.

-Se prepara en el Circo una función a beneficio de Barbieri. En dicha noche se estrenará un entremés nuevo, titulado *Gato por liebre*, desempeñando Salas y Caltañazor el papel de dos jamonas alegres de cascos".

Nº 19. Madrid, 9 de junio de 1856.

Crónica:

"-En el Teatro lírico-español faltan algunas funciones a beneficio de cantantes y maestros compositores; pero apenas habrá tiempo de poner en escena dos o tres piecitas nuevas en un acto. Para el beneficio de Font se estrenará definitivamente *La Estrella del Capitán*. y otra titulada *Rosa y Verde*.

Antes de cerrarse el teatro se cantará también otra nueva producción de un poeta no muy conocido y del joven compositor Fernández Caballero. El entremés titulado *Gato por Liebre* se dispone siempre a beneficio del Sr. Barbieri. Las demás funciones de esta clase tendrán lugar con piezas del repertorio combinadas de manera que ofrezcan algún aliciente.

-Desde la aparición de nuestro periódico, vemos con placer estampada con más frecuencia en los diarios extranjeros la palabra zarzuela. Los periódicos de música italianos, particularmente, van acogiendo con algún interés las noticias que hacen referencia al teatro lírico-español, y consignan en sus columnas los títulos de zarzuelas representadas en Madrid, dando cuenta a sus lectores del éxito que han tenido. Este es el medio de que en el extranjero se tenga noticia del adelantamiento músico de España.

-Entre las varias combinaciones anunciadas para el T. del Circo, figura la de una compañía dramática dirigida por el reputado Valero.

-El viernes se suspendió la función del Circo por motivo de hallarse indispuesto uno de los cantantes que cantaban en *Catalina*. Anunciada esta zarzuela para dicha noche, hubiera producido muy buena entrada a juzgar por el número de personas que sin tener noticia de la suspensión se dirigían al teatro. Después de repetida tantas y tantas veces, tiene siempre *Catalina* el privilegio de llamar gente.

-Completísimo ha sido el éxito que obtuvo el sábado por la noche en el T. del Circo la nueva zarzuela titulada *El Postillón de la Rioja*. Los dos actos abundan en chistes graciosísimos, y las repetidas escenas cómicas excitan continuamente la risa del espectador. La música es también característica y de bellísimo efecto. Entre las diferentes piezas que más fijaron nuestra atención la primera noche, debemos citar el terceto en forma de bolero, un dúo de tiple y tenor y la jota fina. A la conclusión de la pieza, pidió el público a los autores, pero éstos, que son los Srs. Olona (Luis) y Cristóbal Oudrid, se abstuvieron de presentarse. En la ejecución hubo algún atolondramiento; pero se distinguieron mucho Carolina di Franco, Caltañazor y Calvet. El *Postillón* dará muy buenas entradas".



Nº 20. Madrid, 16 de Junio de 1856.

Crónica:

"-La zarzuela en dos actos del Sr. D. Luis Olona, estrenada últimamente en el T. del Circo con el título de *El Postillón de la Rioja*, pertenece al número de obras teatrales que no se prestan a la crítica literaria. El autor no se ha propuesto más objeto que hacer reír al auditorio, y lo ha conseguido en grado superlativo.

Un diálogo animado y entretenido, escenas variadas que se suceden con rapidez, chistes decorosos, incidentes inesperados, tipos divertidos, contrastes y sucesos que se amontonan; todo esto se encuentra en *El Postillón de Rioja*, que sería en su género una producción sobresaliente, si el autor no hubiera precipitado el desenlace.

Carolina di Franco, representando a una supuesta vieja que oculta bajo sus canas diez y ocho abriles y tiene una dentadura de marfil; Caltañazor en el papel de un criado que hace de amo, a imitación del Dandini de la Cenerentola; Sanz fingiendo ser un tosco postillón, para convertirse luego en un elegante oficial de guardias, y Calvet, veterano y gobernador de Tudela, empeñado en hablar con todo el mundo de la batalla de Lérida, que no debió perderse, según él, forman un delicioso cuadro compuesto de graciosas figuras como la de la condesa y tipos originales que se acercan a la caricatura.

La parte musical corresponde a Cristóbal Oudrid, autor aplaudido y muy reputado para cierta clase de música característica. La que ha escrito para el *Postillón* se recomienda por algunos de sus cantos nacionales de ritmo popular. Un bolero para tres voces en el primer acto, nos ha parecido inmejorable y gusta muchísimo al público que lo hace repetir, así como la jota final que a pesar de haberse escrito tantas jotas tiene interés. Otras piezas de diferente estilo, como por ejemplo el dúo del segundo acto, son también dignas de mencionarse. En suma la música de la nueva zarzuela es melodiosa, alegre y de fácil comprensión para el auditorio, porque abunda en motivos ligeros que el oído acoge sin dificultad y se conservan en la memoria.

-Para el 15 de Julio de promete el contratista de las obras del T. de la calle Jovellanos tener cubiertas las dependencias de todo el edificio y ese día

empezarán probablemente los trabajos interiores para la colocación del tablado del escenario, asientos de la sala, adornos, pintura y empapelado.

Parece que todavía no se ha resuelto el color que deberá tener el papel de los palcos, estando divididos los pareceres de los que abogan por un color claro u oscuro.

según los informes, no solamente estará corriente el teatro para el 10 de octubre, día fijado en un principio para la inauguración, sino que es más probable que empiecen las funciones en mes de septiembre. La primera zarzuela nueva será la del Sr. Camprodón, titulada *El diablo en casa*."

Nº 21. Madrid, 23 de junio de 1856.

Crónica:

"-Para el T. de la Zarzuela ha contratado la empresa a Mariano Fernández, actor de género jocosos muy conocido y apreciado en los teatros de Madrid y en los más principales de España. Este actor que últimamente ha pertenecido al teatro de Granada, donde ha trabajado al lado de su hermano Eugenio, aplaudido tenor de la compañía, será muy útil en el nuevo coliseo de la calle Jovellanos, si los autores y la empresa saben utilizar sus facultades escénicas.

-El beneficio de Calvet estuvo muy concurrido el miércoles último. La reaparición momentánea de la Rizo, que tomó parte en dos piezas, y la circunstancia de representarse *Tramoya*, que hacía bastante tiempo que no se ejecutaba, atrajo mucha gente al teatro. Aelaida Latorre, la Rizo, Salas, Sanz y Aznar en este entretenida producción de los Srs. Olona (José) y Barbieri, estuvieron felicísimos en el desempeño de sus respectivos papeles. La Ramírez, Carolina di Franco y Caltañazor agradaron como siempre en *El Vizconde*.

-La extravagancia lírico-dramática, representada en el T. del Circo, a beneficio del compositor Barbieri, es una verdadera extravagancia, sin importancia ni interés ninguno. Excusamos añadir si el público se reía viendo a Salas y Caltañazor vestidos de mujeres, representar a dos jamonas alegres de cascos. Carolina di Franco y la Fernández, haciendo de pollos completan el cuadro.

-Esta noche se ejecuta en el mismo teatro una variada función, en la que cantará la conocida negrita María Martínez. En el resto de la semana tendrán lugar los beneficios del cuerpo de coros; de la Adelaida Latorre,

Salas y Gaztambide. El de éste último se verificará probablemente el domingo".

Nº 22. Madrid, 30 de junio de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro lírico-español: Hoy debe tener lugar en este coliseo la última función, y con ella terminan también la representaciones, que por cuenta de la sociedad que planteó la zarzuela en la Plazuela del Rey, se han estado dando en los últimos años. El mes de junio, a pesar de sus noches calurosas, ha sido uno de los más productivos y ha dado muy buenos resultados a la empresa. En la última quincena se han repetido las funciones a beneficio de compositores y cantantes que, en general no pueden quejarse del público, siempre dispuesto a acudir al llamamiento.

Después de *El Postillón de la Rioja*, que tanta aceptación tiene, no se ha representado más novedad que el disparatado entremés lírico, titulado *Gato por liebre*, verdadera gatada que no ha obtenido más que una representación. Esto no prueba precisamente su escasa importancia y mediano éxito, pues aunque hubiera sido una cosa más perfecta, no es probable que Salas y Caltañazor hubieran estado todas las noches con humor suficiente como para disfrazarse de mujeres.

En la interminable función a beneficio de la Srta. Latorre, que duró hasta la madrugada, según cuentan los que tuvieron la santa paciencia y suficiente calma como para permanecer toda la noche en el teatro, se presentó la Srta. Teresa Isturiz a cantar *El estreno de una artista*. La prueba ha sido bastante satisfactoria para dicha señorita, que sabe hacer con su voz, clara y penetrante, algunos primores de ejecución. La beneficiada queriendo mostrarse agradecida con el público en semejante noche, desempeñó el papel de Marieta con el mismo cuidado que pone en todos los que le encomiendan. Fue recompensada con una lluvia de flores.

Salas que pocas noches antes se había distinguido mucho con la representación de *El Grumete*, estuvo como siempre excelente y muy oportuno en todos los cómicos detalles con que el Sr. Vega ha salpicado la parte de Astucio. Pocos momentos después Adelaida Latorre, Salas, Font y Calvet, arrancaron nutridos aplausos. Font, en particular, arrebató, y hubo un instante en creímos que la multitud arrebatada iba a llevar en triunfo por las calles de Madrid.

La misma noche Carolina di Franco, Sanz, Caltañazor y Calvet hicieron pasar un rato muy entretenido al publico en *El Postillón de la Rioja*. Los tres primeros cantaron perfectamente el terceto del primer acto, que según costumbre hay que repetir.

La representación de *Moreto*, verificada el viernes a beneficio de Salas, atrajo bastante concurrencia al teatro, y la del sábado a beneficio de la orquesta estuvo algo menos favorecida del público. De la de ayer domingo no podemos decir nada, por la absoluta imposibilidad de dar a la estampa la relación de lo que ha tenido lugar después de entrar nuestro número en prensa".

Crónica:

"-Se piensa según parece, establecer en el T. del Circo una empresa rival de la que debe funcionar en el nuevo coliseo de la calle Jovellanos. Dicen que se pone al frente el conocido capitalista D. José Salamanca, que cuenta al parecer con el apoyo de cierto número de personas abonadas hoy día a la zarzuela. Si se trata de dar más importancia al espectáculo perfeccionando la zarzuela, y se trabaja para el mejoramiento del arte lírico-español, la idea es laudable; pero si como es posible, resultan entorpecimientos para la prosperidad del nuevo coliseo y no se crea al mismo tiempo nada estable en la Plazuela del Rey, no podemos menos de condolernos de semejante determinación, que en último resultado sería fatal, desastrosa para todos los que en la península tienen interés en la prosperidad del arte músico español. El proyecto es traer baile extranjero y ópera cómica francesa, que será cantada en castellano. Habrá también según dicen, representaciones de ópera italiana, que será seguramente la del T. Real, para lo cual la nueva empresa se pondrá en combinación con D. Fernando Urries, que a su vez se aprovechará de los bailarines del teatro del Circo. La verdadera zarzuela española es la que aparece en último término; de manera que de suceder así poco pueden prometerse nuestros poetas y compositores, porque la mejor parte está reservada según se ve para la ópera italiana, baile y ópera francesa.

Falta lo más principal, y es que le proyecto se realice. Caso de plantearse, no es fácil tampoco llevar el pensamiento adelante, porque la empresa es algo complicada. La idea de poner en escena óperas cómicas francesas, cantadas por artistas españoles, ofrece también grandes inconvenientes para que agrade.

Nos abstenemos por hoy de hacer más comentarios; pero el lector puede contar con que seremos fieles narradores de cuanto suceda, proponiéndonos representar el papel de escritores imparciales en una contienda que se roza con grandes intereses artísticos e industriales.

-La función que tiene lugar esta noche en el Circo a beneficio del aplaudido y popular compositor Joaquín Gaztambide, promete ser muy concurrida. El primer acto de *El Valle de Andorra*, el segundo de los *Comuneros*, otro idem de *Catalina*, y el interés que excita siempre la presencia del violinista Monasterio, son alicientes bastante para que la concurrencia sea numerosa. En el mismo coliseo se efectuará mañana una función extraordinaria a beneficio de los asilos de mendicidad de San Bernardino y la cual honrarán SSMM. como principales protectores de aquellos establecimientos".

Nº 23. Madrid, 7 de julio de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro Lírico-Español: Terminaron las representaciones del T. del Circo, y la Plazuela del rey, tan divertida y animada permanece ahora silenciosa y desierta.

Habiendo coincidido las últimas representaciones de la zarzuela con el desarrollo del estío, no han estado aquellas tan concurridas como era de esperar. Sin embargo la función a beneficio del compositor Gaztambide verificada la última noche del mes pasado, y la que tuvo lugar el día primero del corriente a beneficio de los asilos de mendicidad de San Bernardino despertaron la curiosidad pública.

En el beneficio de Gaztambide tomó parte el violinista Monasterio, tan aplaudido siempre que se presenta a tocar en público y muy digno bajo todos los conceptos del favor que goza entre los inteligentes y aficionados a la música instrumental.

La presencia de SSMM. en la función cuyo producto ha sido destinado a los asilos de mendicidad, atrajo como siempre concurrencia al T. del Circo, muy animado aquella noche con motivo de las bandas que dentro y fuera del coliseo ejecutaron piezas de música durante los entreactos. El calor era sofocante, y no convidaba a permanecer en el teatro, así es que muchas personas abandonaron la sala no queriendo ser víctimas de sus generosos instintos en favor de la beneficencia. Los que pudieron apagar su sed devoradora con algunas gotas de los exquisitos helados, restos de sorbetes y

quesitos ofrecidos a SSMM. bendijeron mil veces al repostero, confeccionador de aquellas bebidas y a las Sras. de la junta de beneficencia, promovedoras de la elaboración de aquellos refrescos.

Para cuando se abra el T. de la Zarzuela también habrá refrescado el tiempo y podremos contemplar sin temor de ser asfixiados la elegante mansión que los señores Barbieri, Gaztambide, Olona, y Salas destinaron para el templo del arte Lírico-español.

Desvanecidos los rumores que hacían referencia a la formación de una compañía de ópera, zarzuela y baile extranjero para el T. del Circo, se hacen ahora mi comentarios acerca de lo que tendremos este invierno en el local donde durante los últimos años ha imperado la zarzuela. Muchos son los proyectos, y pobres serán probablemente los resultados, porque las empresas teatrales aparecen muy ventajosas en el papel, pero ofrecen siempre mil dificultades para poder alcanzar el éxito.

Mientras tanto, siguen con mucha actividad los trabajos del T. de la calle Jovellanos, y los más interesados en la conclusión de las obras esperan verlas concluidas para el mes de septiembre. Por lo que hemos podido observar últimamente en la detenida visita que hemos hecho a dichas obras hemos creído que podremos darnos el parabien si aquellas quedan totalmente rematadas para el 10 de octubre, día señalado en un principio para la inauguración".

Crónica:

"-La cuestión entre la empresa del nuevo coliseo de la calle Jovellanos, el Sr. Salamanca y algunos abonados de la calle del Circo han terminado amigablemente. Los periódicos sin embargo han dado grandes proporciones a un incidente tan sencillo que no podía producir los resultados que se han querido suponer.

Mal podía la empresa abrigar intenciones de desairar a los antiguos abonados, cuando han mandado construir en la calle Jovellanos el mismo número de palcos que en la Plazuela del Rey, con objeto que ningún abonado del Circo se quedase sin su localidad correspondiente en el nuevo teatro, caso de convenirles continuar con el abono, como ha sucedido a todos los que respetando el derecho que tiene la empresa para alterar los precios y señalar el número de 250 representaciones, han manifestado voluntad de seguir abonados.

Algunos hubieran deseado que los palcos de la calle de Jovellanos hubiesen tenido el mismo coste que en el Circo y que el abono, en lugar de ser por

250 funciones fuese tan sólo por 30. Pero hay que convenir en que semejante proposición, muy ventajosa para el público, hubiese sido para la empresa un negocio de quiebra, porque sus gastos serán en adelante mucho mayores, y ese aumento del presupuesto ha de satisfacerlo naturalmente la gente que concurre al teatro.

Una vez reconocido por todos el derecho de la empresa en la cuestión de precios y tiempo de abonos, sólo quedaba satisfacer los deseos de los que, siendo antiguos abonados reclamaban, no sin visos de razón, la preferencia para tener palcos. Estos han sido puestos a su disposición, entre ellos, los de proscenio que eran tan apetecidos; pero hasta ahora sólo D. José Salamanca ha tomado uno, los demás quedan como hasta ahora en poder de los señores que forman la empresa.

Resuelta de esta manera la cuestión, manifiestan sin embargo, algunos periódicos gran empeño en suponer que reina completo desacuerdo entre D. José Salamanca, la empresa y los abonados. Nada de esto sucede por fortuna. el banquero está en posesión de un palco de proscenio perteneciente a la empresa, ofrecido por ésta con suma galantería y aceptado con muestras de satisfacción por D. José Salamanca. Los antiguos abonados que han querido pagar el abono de los palco en la cantidad y por el tiempo señalado por la empresa también los han podido adquirir; de manera que todos han quedado satisfechos.

La empresa al anunciar el abono contó con los abonados, en la misma forma que lo ha hecho siempre, como lo prueban los anuncios de ahora y de antes.

Excusamos añadir que todo lo que se dice de la formación de una compañía de canto y de baile para el Circo por cuenta del Sr. Salamanca, no ha pasado de mero proyecto. En cuanto al señor Carriquiri, cuyo nombre como empresario se ha echado también a volar, creemos que no se le ha ocurrido semejante cosa.

Respecto al Sr. Rivas, que al decir de algunos periódicos, se propone imitar en la calle Jovellanos a D. José Salamanca, mal puede ser así cuando no ha sido nunca empresario de teatros ni piensa serlo. Como capitalista que adelanta fondos para la construcción de un nuevo coliseo, y teniendo la facultad de escoger el palco que mejor le conviniera, eligió precisamente el de proscenio, tanto porque estaba en el derecho de hacerlo, como por la circunstancia de que no existiendo en el Circo palcos llamados de proscenio, tomaba lo que en ningún caso correspondía a los abonados del Circo. Estas

mismas razones tuvieron los Srs. Salas, Barbieri, Olona y Gaztambide para reservarse los demás prosenios.

En suma la subida de precios y las 250 representaciones impuestas a los abonados, no han perjudicado a los intereses de la empresa, puesto que esta no tiene palcos suficientes para contentar a todos los que los piden. La próxima campaña teatral se abre pues, bajo los mejores auspicios, y es probable que en la calle Jovellanos alcance todavía la zarzuela más fortuna que la que ha tenido en la Plazuela del Rey".

Nº 24. Madrid, 14 de julio de 1856.

Crónica:

"-Hasta que hemos leído *El Criterio*, no sabíamos que *La Zarzuela* había maltratado a los antiguos abonados del Circo, *bajo cuya protección y amparo* nos acogimos, según afirma el mismo diario, al ver la luz pública.

Si lo que *El Criterio* ha querido decir al estampar las palabras *protección y amparo* es que, entre otros varios miles de españoles recibieron los antiguos abonados del Circo el prospecto y primer número de nuestro periódico, no tenemos nada que decir pues suponemos que *El Criterio* no se habrá descuidado tampoco en propagar su papel, de la manera que acostumbra en semejantes casos, pues lo contrario sería una prueba de que desconoce completamente los intereses del periodismo.

Contamos con bastantes suscripciones de antiguos abonados al T. del Circo y ojalá se suscribieran todos pues ambicionamos esa clase de *protección y amparo*, que lejos de ser una afrenta prueba la bondad de nuestra publicación.

Un periódico de música, teatros y bellas artes debe dirigirse a los que tienen afición a la música, frecuentan los teatros y cultivan las bellas artes. Es muy natural que busquemos clientela entre las personas que pueden comprender nuestros escritos, y a quienes interesan las cuestiones teatrales, de música y bellas artes. Si *El Criterio* opina lo contrario, respetamos su opinión; pero insistimos en nuestro propósito y no pensamos dirigirnos por ahora a los que no gustan de la música, no asisten a las representaciones teatrales y no comprenden la belleza de un cuadro o de una estatua.

*El Criterio* es muy dueño de creer que nos hemos mostrado poco propicios con los antiguos abonados del Circo; pero que mientras que muchos de estos sigan favoreciéndonos con su suscripción, y la mayoría opine de distinta



manera que *El Criterio*, poco importa que unos pocos quieran trabucar una cuestión muy sencilla, que hemos referido con la mayor claridad y toda veracidad en el número anterior, y que terminó hace días a gusto de la empresa del teatro de la calle Jovellanos, del Sr. D. José de Salamanca que era uno de los que se consideraban desairados con no poseer palco, y de la mayoría de los abonados. Los que han tenido voluntad y plata para adquirir sus localidades en el nuevo coliseo, la conservan a su disposición; los que no tienen plata, deben conformarse con su triste suerte, y los que carecen de voluntad, no se quejarán ciertamente de la resolución que ellos mismos han tomado de no continuar con el número de abonado.

Lo que no podemos tolerar es que *El Criterio* califique a *La Zarzuela* de órgano oficial de nadie y si se ha imaginado que con añadir la consabida cláusula de *según parece*, salvaba su responsabilidad, se equivoca lastimosamente. ¿Qué hubiera dicho *El Criterio* si por mero capricho se nos hubiera ocurrido estampar en *La Zarzuela* las siguientes suposiciones?

*El Criterio*, órgano oficial, según parece de la *Mutualidad*.

*El Criterio*, órgano oficial según parece de la *Tutelar*.

*El Criterio*, verdadero *Organo de Móstoles*, según parece.

*El Criterio*, órgano oficial, según parece, de los que aspiran a poseer en el cómodo y elegante coliseo de la calle Jovellanos, los mejores palcos, por la insignificante cantidad de 90 pesetas que repartidas en 30 representaciones, entre varios socios, daban derecho a representar el papel de abonado, sin más sacrificio que el de real y medio diarios, o sean doce cuartos y dos maravedís.

*El Criterio*, órgano oficial, según parece de los... ¿pero a qué más ejemplos?

¿Qué diría repetimos, *El Criterio*, si en *La Zarzuela* hubieran aparecido estas lindezas de mal gusto y peor género? Tendría derecho a quejarse, como lo hacemos nosotros, de su gratuita suposición.

Por último, si ha imaginado *El Criterio* que iba a proporcionarnos un mal rato con decir que algunos autores, contando con los abonados (léase corto número de antiguos abonados) piensan reunirse para tomar el T. del Circo y dar representaciones de zarzuela, también ha padecido otra equivocación, pues sin necesidad de ser profeta podemos presagiar, desde ahora que estos abonados dejarán poco o mucho dinero en la Plazuela del Rey mientras que *La Zarzuela* se aprovechará recogiendo algunas suscripciones más.

-Arrieta y Caltañazor dejaron la semana pasada la capital, para trasladarse a San Sebastián. Salas se ausentó el sábado, dirigiéndose a los baños de Panticosa. Gaztambide y Olona saldrán dentro de breves días para Francia, permaneciendo en Madrid todo el verano el compositor Barbieri como único representante de la empresa del teatro de la calle de Jovellanos. En la construcción de este coliseo se nota mucha actividad, y en todo el mes de agosto empezarán a colocarse las butacas y demás obras interiores de la sala. Sin embargo insistimos en que no es fácil que el teatro se concluya completamente para el mes de septiembre.

-Adelaida Latorre, Amalia Ramírez y Carolina di Franco están contratadas para el T. de la Zarzuela de la calle Jovellanos. Podemos también anunciar el ajuste de la Valentín, muy conocida en los teatros de provincia por su magnífica voz y excelentes dotes de teatro. por último hay grandes posibilidades de que ingrese en la compañía una joven y bella señorita que no ha pisado hasta ahora las tablas de ningún teatro, pero en quien fundan lisonjeras esperanzas para el porvenir cuantos han tenido ocasión de oír cantar privadamente".

Nº 25. Madrid, 21 de julio de 1856.

Crónica:

"-Los teatros de Aranjuez y La Granja han quedado por cuenta del Sr. Aguadel. La compañía qua ha de trabajar en ambos puntos, se ha organizado con algunas segundas partes y cuerpcs de coros del T. el Circo, donde el nuevo empresario de los coliseos de los reales sitios, ha ocupado un puesto de confianza que seguirá desempeñando en la calle Jovellanos.

La orquesta se ha formado también con el personal del T. de la Zarzuela. El repertorio será el mismo de la Plazuela del Rey.

-Desde que se ha cerrado el T. el Circo, han tomado alguna más importancia los establecimientos públicos donde se oye música. El Café de Lope de Vega, calle del desengaño, es uno de los que musicalmente considerados llaman hoy día más la atención, con motivo de tocar todas las noches el violinista Fortuny, joven profesor de gran disposición, que ha sabido vencer muchas de las dificultades del violín, pero que carece de educación artística".

Nº 26. Madrid, 28 de julio de 1856.

Crónica:

"-La empresa del T. de la Zarzuela no ha ajustado todavía el primer tenor que necesita para completar la compañía. se habla de Font, de González y Cortabitarte, que acaba de obtener el primer premio de canto en el Conservatorio de Música de Madrid. Lo probable será que hasta que vuelvan a reunirse las personas, hoy día ausentes, que forman la empresa del teatro de la calle Jovellanos, no se resuelva nada respecto del tenor que ha de cantar a *perfetta vicenda* con Sanz.

-Una de las primeras zarzuelas que se ejecutará en el teatro nuevo, será la que con el título de *El diablo en el poder*, están escribiendo los Srs. Camprodón y Barbieri, en la que parece se destina un papel especial para el debut del Sr. Carbonell.

Se habla también de otras varias zarzuelas, en particular de una de los Srs. Eguilaz y Gil (Isidoro), que pondrán en música los Srs. Gaztambide y Caballero: se titula *Cuando ahorcaron a Quevedo*.

El Sr. D. Luis Olona, y los Srs. Hurtado y Arrieta se ocupan así mismo en preparar trabajos para el coliseo de la calle Jovellanos.

-Parece que una de la primas donnas más simpáticas del T. de la Zarzuela está próxima a contraer esponsales con un joven muy conocido en esta corte, y que con este motivo trata de abandonar la escena lírico-dramática donde tantos triunfos ha obtenido".

Nº 27. Madrid, 4 de agosto de 1856.

Crónica:

"-Si *La Zarzuela* fuera un diario político, podríamos llenar esta sección relatando los pronunciamientos y copiando las alocuciones de las juntas revolucionarias y de las autoridades legítimamente constituidas. Esto quiere decir que las noticias teatrales y artísticas son de escasa importancia, ni hay que buscarlas cuando el orden social se halla desquiciado, como ha sucedido en España durante estas dos últimas semanas".

Nº 28. Madrid, 11 de agosto de 1856.

Crónica:

"-Dicen algunos periódicos que es cosa resuelta que la Ramírez no volverá a presentarse más en el T. de la Zarzuela, debiendo efectuarse próximamente su enlace con una persona muy conocida. Entre esta afirmación tan positiva y lo que dijimos en uno de nuestros anteriores números haciendo meras indicaciones, hay un abismo.

-Con referencia a *El Correo de Teatros*, dirigimos en uno de los anteriores números que no se hablaba ya más de grandes proyectos para el T. del Circo, y que todo quedaría reducido a tener en aquel coliseo en el invierno una compañía de verso, y otra de baile español. Posteriormente nos dice el mismo periódico que han propuesto al Sr. Colmenares, dueño del teatro, que forme una sociedad con los maestros cuyas obras no se oirán probablemente en el coliseo de la calle de Jovellanos, aconsejan al mismo que facilite el teatro con condiciones admisibles, y auxilie a estos compositores para que puedan formar una conveniente compañía. Como el sr. Colmenares está acostumbrado a cobrar sendos cuartos por el alquiler de su finca, y desconoce perfectamente lo de auxiliar a las compañías, es muy probable que no pueda realizarse el proyecto si no tiene otra solución".

Nº 29. Madrid, 18 de agosto de 1856.

Crónica:

"-Ha llegado a esta corte de regreso de los baños de Panticosa, Francisco de Salas, que ha tenido la desgracia de volcar en el camino, y de hallar enferma de bastante gravedad a su esposa, la reputada actriz que ha sido de los teatros del corte Da. Bárbara Lamadrid. Felizmente se halla ya fuera de peligro y casi restablecida dicha señora, y el vuelco de la diligencia no produjo al Sr. Salas sino una fuerte contusión en la cabeza, que no ha tenido las graves consecuencias que eran de temer en un principio.

-No ha salido felizmente cierta la infausta noticia que corrió estos días por Madrid, de haberse ahogado bañándose en el playa de Deva el compositor D. Emilio Arrieta. Podemos anunciar su regreso a la corte en todo el mes corriente, con la música completa para *El Sonámbulo*, zarzuela nueva en un acto del Sr. Hurtado.

El mismo compositor se ocupa en terminar otra obra musical en tres actos cuyo libreto pertenece si no estamos equivocados, al Sr. Camprodón.

-Esta misma semana debe quedar completamente concluida la parte de albañilería del techo de la sala del T. de la Zarzuela. Inmediatamente empezarán a empapelarse los palcos, y los adornistas darán también principio a sus tareas. Se trabaja en el entarimado para las butacas, y de un día a otro se dará principio a la colocación del tablado del escenario, habiendo sido ya extraídos los escombros del foso.

El nuevo teatro no se abrirá al público en el próximo mes de septiembre, pero no cabe duda que para la época fijada de octubre asistiremos a las representaciones.

-Hemos tratado de indagar lo que había de cierto en la noticia dada por algunos periódicos acerca de la próxima y definitiva retirada del teatro de la Srta. Ramírez. Parece que esta señorita tiene escritura firmada por un año más con la empresa del T. de la Zarzuela, y lo regular es que si su estado físico reclama algún descanso por cierto tiempo, vuelva a aparecer en la escena tan pronto como se reestablezca su quebrantada salud. Todo lo que se ha dicho de proyectos matrimoniales, no creemos que, aún caso de realizarse, puedan motivar nunca la anulación de la escritura firmada por la interesada y la empresa. De todas maneras el público ganará mucho con que la Srta. Ramírez siga cantando como hasta aquí, y por nuestra parte nos daremos el parabien de que continúe siendo en la calle Jovellanos la misma perla que en la Plazuela del Rey".

Nº 30. Madrid, 25 de agosto de 1856.

Crónica:

"-Ha llegado a esta corte el bajo cantante Sr. Carbonell, contratado para el T. de la Zarzuela. Dicen que canta bien y es joven, simpático y de buena figura.

-S. M. la Reina Isabel II tuvo días pasados la dignación de conceder, en audiencia particular al compositor D. Francisco Asenjo Barbieri, la autorización para contratar al primer tenor de la Real Capilla D. Antonio Oliveres,, quien según nuestras noticias ha firmado ya la escritura para el nuevo coliseo de la calle de Jovellanos. Siendo compatible la asistencia al teatro y capilla, consideramos muy ventajoso para los cantantes que pertenecen a ésta, su ingreso en aquel".

Nº 31. Madrid, 1 de septiembre de 1856.

Crónica:

"-En la Plazuela del Rey también se trabaja activamente, según parece, para organizar una compañía de zarzuela. Dicen que se hallan al frente de la empresa los compositores Hernando y Oudrid. Hasta ahora sin embargo no tenemos noticia de que se haya formalizado escritura alguna con ningún cantante, pero se cuenta con el asentimiento de varios artistas.

-En el T. de la calle Jovellanos continúan las obras con mucha actividad. Se están poniendo los antepechos de los palcos, los doradores y adornistas han tomado posesión de la sala y es probable que en toda la semana quede colocado el pavimento de las butacas. El escenario también se está cubriendo y se observa gran rapidez en la conclusión de la obra, porque lo que falta está preparado y confeccionando en los talleres dispuestos dentro y fuera del edificio. También empezarán los ensayos de un día a otro, a fin de no retrasar la inauguración del nuevo coliseo.

-En toda la semana tendremos en Madrid a los señores Olonas de vuelta de París. Según nuestras noticias, D. Luis ha elegido las mejores producciones del moderno repertorio de la ópera-cómica francesa (zarzuela), que arreglará con su acierto acostumbrado para el t. de la calle Jovellanos.

Su hermano D. José, ha aumentado el conocimiento de sus estudios, relativos a la dirección escénica (mise en scene) de ciertas obras, que esperamos ver puestas en aplicación en el mismo coliseo.

También se espera de un momento a otro al compositor Gaztambide. El Sr. Arrieta se halla ya en Madrid".

Nº 32. Madrid, 8 de septiembre de 1856.

Crónica:

"-En toda esta semana quedará colocado en el techo del nuevo Teatro de la calle Jovellanos, el lienzo que han pintado los Srs. Castellanos y Tomé. Inmediatamente desaparecerán los andamios y podrá juzgarse el efecto que produce lo que tan bello nos ha parecido en el boceto. El entarimado de la sala y el piso del escenario también se hallan corrientes.

Los doradores han tomado posesión del local; el papel de los palcos será de color verde claro, a semejanza del que tanto adorna algunos de los coliseos extranjeros más modernos. Según todas las probabilidades, el teatro se inaugurará el 10 de octubre.

Se ignora hasta ahora cual será el espectáculo de las primeras funciones; dicen sin embargo, que D. Ventura de la Vega está escribiendo una piececita ahora análoga a la inauguración, y que en ella aparecerán todos los individuos de la compañía. Esta se halla organizada en casi su totalidad; sólo falta un tenor, y son cuatro los que hay en la candidatura. Los nombraremos por orden alfabético para no zaherir la susceptibilidad de los Srs. Cortabitarte, Font, González y Oliveres, cuya escritura no ha sido firmada todavía como se había creído. Es probable sin embargo que a estas horas se halla zanjado tan importante asunto.

Retirada en Ocaña la Ramírez, parece que insiste en descansar este año. En cambio podemos anunciar como casi segura la contrata de la Srta. Montes, linda joven de grandes esperanzas para el teatro lírico. En cuanto al bajo Carbonell, la buena reputación que le precede garantiza su éxito.

Mariano Fernández vendrá a dar más interés al repertorio en que sólo Caltañazor ha brillado hasta aquí. En adelante serán dos los que alternarán en la representación de los papeles jocosos. También se ensayará probablemente en el mismo género, un joven cantante que ha pertenecido hasta ahora al cuerpo de coros y acaba de dar singulares muestras de su capacidad en la Granja. Todos los que han visto representar en el real sitio de San Ildefonso al Sr. Galbán viene en que tiene las dotes necesarias para distinguirse como tenor cómico. Celebraremos que suceda en la calle de Jovellanos, lo que acaba de acontecer en el teatro de la grande ópera de París, donde un excorista Mr. Renard, ha sido contratado para desempeñar los papeles de primer tenor, en vista del buen éxito que ha obtenido en las óperas más difíciles del repertorio.

-Si en estas últimas 24 horas no ha tomado diferente giro el asunto que tan preocupados tiene a los que quisieran ver este año también en la Plazuela del Rey compañía de zarzuela, se puede asegurar que por ahora no hay nada dispuesto en ese género, a pesar de los esfuerzos que se han hecho, y se hacen para que en este año como en los anteriores, tengamos zarzuelas en el Circo.

Los compositores Oudrid y Hernando han proyectado efectivamente organizar una compañía de este género, digna de la corte de España y que no desmerezca de lo que hasta aquí se ha visto y se ha oído en el mismo local. Han hecho indicaciones a gran parte del personal que necesitan para formar dicha compañía, que se halla poco menos que completa, aunque no ha llegado todavía el caso de formalizar ninguna escritura. Los que se dicen

bien informados, aseguran que la mayor dificultad está en hallar un buen barítono, siendo mucho más fácil completar las demás partes. sin embargo de esa abundancia de tiples, contraltos, tenores y bajos que, por lo visto, ha aparecido repentinamente en el mercado teatral, insistimos , con referencia a los que más interés tienen al plantear el proyecto, que éste no se realizará por ahora, a no ser, repetimos, que las cosas hayan cambiado repentinamente en pocas horas o sean otras las personas que han tomado a su cargo la empresa. La escasez de obras, particularmente buenos y aceptables libretos, parece ser lo que paraliza y detiene al Sr. Oudrid, pues no quiere aventurarse a abrir el teatro y correr el riesgo de tener que volverlo a cerrar en menos de dos meses por falta de producciones nuevas que puedan alternar con las conocidas ya del repertorio de dicho compositor y de su compañero Sr. Hernando.

Observará el lector que, al contrario de lo que se creía era de esperar, ha resultado que hay abundancia de cantantes y escasez de obras. Nosotros hemos creído siempre que ambas cosas faltaban, pero tanto habíamos oído repetir que éramos ricos en libretos y obras musicales, que estábamos ya dispuestos a formar coro para clamar contra el exclusivismo de las personas que puestas hasta el día al frente del teatro del Circo, no han dado cabida a esas producciones selectas tan encomiadas por poetas, compositores y gaceteros.

Confesamos ingenuamente que nos hemos llevado un gran chasco y como todavía hay quien pretende hay superabundancia de libretos buenos y *spartitos* de primer orden, sospechamos si la nueva empresa del teatro del Circo se ha vuelto tan exclusivista como la antigua, cuyas doctrinas exclusivistas seguirán probablemente practicándose en la calle Jovellanos.

Parece por último, que, sin desistir de su proyecto, cede por ahora D. Cristóbal Oudrid el T. del Circo a los Srs. Arjona y Romea, que en compañía de Teodora Lamadrid continuarán, a no dudarlo, cautivando las simpatías del público en la Plazuela del Rey lo mismo que en la calle del Príncipe. Si no tenemos este año zarzuelas en el Circo, no por eso estaremos privados de asistir en el nuevo teatro a las representaciones del tan aplaudido *Postillón de la Rioja*, y otras del repertorio del joven compositor, a quien sentimos ver separado de sus antiguos compañeros, pues hacemos grande aprecio al Sr. Oudrid y de sus producciones musicales".



Nº 33. Madrid, 15 de septiembre de 1856.

Crónica:

"-A pesar de los que pretenden asegurar que el regio coliseo abrirá sus puertas el día primero de octubre, dudamos de la certeza de esa noticia. La obras de restauración de la sala y otras dependencias no han terminado todavía; tienen que reunirse los cantantes, y hasta ahora se ignora cual será la primera ópera. Nos daremos muy satisfechos si para el 10 del próximo mes, cumpleaños de la Reina, podemos asistir a la representación.

-Está en duda si el actor Mariano Fernández se quedará en el nuevo teatro de la Zarzuela o ingresará en el coliseo del Circo, pues dicen que con ambas empresas tiene sendos compromisos. Parece sin embargo que en la calle Jovellanos, no encontrará el Sr. Fernández gran oposición para quedar completamente libre, pudiendo en ese caso, reunirse con los Srs. Arjona y Romea.

No sucede lo mismo respecto de la Srta. Ramírez que, según tenemos entendido, insiste en no cantar por ahora, apoyando su negativa en motivos de salud. Probablemente será llamado el proto medicato para decidir un asunto que tanto interesa al público, a la empresa y a la joven artista.

-Por fin, parece que el tenor González ha sido preferido por la Empresa del T. de la Zarzuela, para cantar este año, alternando con Sanz. Ausente de la corte desde hace algún tiempo, hay cierta curiosidad de volver a ver al cantante que fue de los primeros que se dio a conocer en el repertorio que tanta aceptación tiene hoy en día en España.

-Completamente desembarazada la sala de andamios y otros estorbos ha quedado descubierta la pintura del nuevo teatro. A todo el mundo ha parecido el techo muy bien pintado y rico de adornos. Falta, sin embargo, ver el efecto que producirá de noche, y es muy posible que colocada también la lucerna, se halla iluminado el teatro (en los momentos de entrar la Zarzuela en prensa) para ver el efecto y corregir las faltas que resulten.

Aunque faltan muchos detalles para rematar completamente la obra, camina ésta rápidamente a su conclusión. Son muchísimas las personas que desean penetrar diariamente en el interior del edificio, cuya entrada permanece cerrada para el público, con objeto de que la gente no estorbe, impidiendo la libre circulación de los operarios.

-Entre las zarzuelas nuevas que se pondrán este año en escena en el nuevo T. de la calle Jovellanos, tenemos el placer de poder contar la Gitana de

Toledo, cuyo libreto (admitido por la empresa), ha sido escrito por nuestro amigo y apreciable colaborador José M<sup>a</sup> Andueza. Está componiendo la música el conocido profesor D. Luis Cepeda, que tiene su obra muy adelantada, y es probable la termine por completo antes de inaugurarse el coliseo.

-Se confirmó completamente lo que dijimos en el anterior número acerca del proyecto de poner zarzuelas en el escenario del Circo. Los Srs. Arjona y Romea, han tomado posesión del teatro, que limpio y nuevamente adornado, abre sus puertas al drama, a la comedia y al baile nacional. Queda pues, aplazada la idea de crear una empresa rival de la de la calle Jovellanos".

Nº 34. Madrid, 22 de septiembre de 1856.

Crónica:

"-Es positivo que el actor D. Mariano Fernández ha roto su compromiso con la empresa del T. de la Zarzuela, entrando a formar parte como era de esperar, en la compañía dramática del Circo.

-La orquesta del T. de la Zarzuela ha sufrido importantes reformas que la mejoran mucho en su conjunto. Además de los Srs. Sarmiento y Muñoz, profesores de flauta y contrabajo, que han abandonado el regio coliseo, han ingresado otros profesores elegidos entre los más sobresalientes de su clase; de manera que corresponderá bajo todos los conceptos a lo que el público tiene derecho a exigir en el nuevo local.

-Hemos oído ponderar mucho la figura alegórica de *La Zarzuela* que está pintando el conocido artista Sr. Gómez (Antonio), para la embocadura del nuevo teatro. El telón de boca es obra de D. André Muriel, y representa sencillamente el cortinaje.

-Los coros del T. la Zarzuela han estado estos días ensayando las obras antiguas y modernas del repertorio, en el T. de la Cruz. De hoy a mañana deben trasladarse al nuevo local y tomar posesión de la sala de ensayos recientemente construida a cuyas inmediaciones se halla el archivo con su estantería y todo necesario para el objeto.

-Entre las muchas mejoras que encontrará el público en el T. de la Zarzuela, debemos mencionar el tocador para las Sras. además de reunir esta dependencia todos los requisitos que pueda desear el bello sexo, tiene

contiguo un retrete especial perfectamente acondicionado, del que cuidará la misma persona encargada de servicio de tocador.

En todos los pisos del teatro hay además retretes inodoros para Sras. y Caballeros.

-Dos de las primeras zarzuelas (en 3 actos) que se estrenarán en el nuevo teatro, reúnen la circunstancia de que no aparecerán en ellas ninguno de los tenores de la compañía. La una es la que se titula *El Diablo en el poder*, de los Srs. Barbieri y Camprodón, y la segunda la que está concluyendo de escribir el Sr. Hurtado y pondrá en música D Emilio Arrieta.

-No hallándose todavía completa la compañía del T. de la Zarzuela, aplazamos para el próximo número la inserción de la lista con los nombres de todos los individuos que la componen.

-El jueves por la noche se iluminó por primera vez, el nuevo t. de la calle Jovellanos y cuantas personas se hallaban presentes podrán la magnífica lucerna, cuya profusión de bujías de gas alumbran espléndidamente la sala. He aquí como se expresa El Parlamento en su número correspondiente al viernes último refiriéndose a lo mismo:

"Anoche, a las 8 presenciamos la prueba de la lucerna del T. de la Zarzuela, a cuyo acto concurrieron también muchos de los señores abonados a dicho coliseo. Podemos asegurar que todos salieron sumamente complacidos, así de la intensidad de la luz como de las formas elegantes y nuevas de la magnífica araña, a cuyos vivos destellos pudimos apreciar debidamente el bellissimo techo, obra del pincel del conocido artista Sr. Castellanos."

-La selección masculina del cuerpo de coros del T. de la Zarzuela ha mejorado notablemente este año, tanto por haberse aumentado el personal, como por las hermosas voces que cuentan en el día particularmente en la cuerda de los primeros tenores".

Nº 35. Madrid, 29 de septiembre de 1856.

Crónica:

"-Hasta antes de ayer sábado, ha podido verse el nuevo Teatro de la Zarzuela, con tarjetas que ha facilitado la empresa; pero con motivo de activar las últimas obras, colocar las decoraciones y terminar los últimos detalles de ornamentación, se han cerrado las puertas que no volverán a abrirse para el público hasta el día 10 de octubre.

-El número de bujías que tiene la magnífica lucerna del T. de la Zarzuela, es de 168. En la embocadura del escenario habrá además cuatro candelabros, que darán mayor resplandor a la nueva sala.

-A última hora nos dicen que la función inaugural del T. de la Zarzuela es muy posible sea la que ponemos a continuación:

*Sinfonía nueva*, expresamente escrita por el Sr. Barbieri sobre motivos más populares de las mejores zarzuelas representadas en el T. del Circo; una pieza alegórica a la inauguración; luego *El Sonámbulo* y finalmente otra zarzuelita, nueva también perteneciente a los Srs. Hurtado y Gaztambide. Este programa podrá sufrir sin embargo muchas alteraciones".

Nº 36. Madrid, 6 de octubre de 1856.

Crónica:

"-No hallándose todavía contratada la cantatriz que ha de reemplazar a la Ramírez en el T. de Jovellanos, ni habiéndose tampoco aumentado el personal con otro tercer tenor, como se creía, juzgamos innecesario repetir la lista de una compañía incompleta, de la que nuestros lectores tienen ya conocimiento exacto por las noticias que sucesivamente hemos ido dando.

-A la hora en que escribimos estas líneas reina la misma incertidumbre respecto del programa de la función inaugural del T. de Jovellanos. Parece que ya no se abrirán las puertas del teatro con *El Sonámbulo*, ni con *Amigos y Rivales*, cuya música ha quedado por concluir con motivo de hallarse indispuesto el Sr. Gaztambide. Esto es lo que más principalmente contribuirá a que se cambie el programa. En último resultado vendremos a parar en *El Postillón de la Rioja*, acompañado de una Cantata y de una *Sinfonía nueva* de Barbieri.

-La primera función del T. de la Zarzuela será el día 9 destinando la empresa del producto a beneficio de los pobres. Rasgo laudable de desprendimiento, que merece tomarse en consideración y honra mucho a la dirección que así se desprende de una cantidad crecida cuando precisamente tiene tantos gastos con motivo de la construcción del nuevo teatro.

El programa definitivo es el siguiente:

Una cantata escrita expresamente por el Sr. Antonio Hurtado puesta en música según creemos por el Sr. Arrieta. La sinfonía del Sr. Barbieri, hilvanada con los cantos más populares del repertorio de la zarzuela. Una pieza nueva en un acto análoga a la inauguración, escrita por Luis Olona y

puesta en música por Joaquín Gaztambide, y finalmente *El Sonámbulo*, también en un acto, de los Srs. Hurtado y Arrieta. SSMM. concurrirán probablemente a la fiesta inaugural que promete ser brillante".

Nº 37. Madrid, 13 de octubre de 1856.

Crónica:

"-Además de la numerosísima concurrencia que ocupaba el viernes todas las localidades del nuevo T. de la Zarzuela, fueron infinitas las personas que tomando una entrada en el despacho de billetes, visitaron el interior del edificio.

Aquello era un verdadero jubileo, y más de 100 personas que no pudieron asistir a la función, recorrieron aquella misma noche todas las dependencias del teatro".

Nº 38. Madrid, 20 de octubre de 1856.

Crítica Teatral:

Teatro de la Zarzuela: *El Postillón de la Rioja* que tanto agradó en la Plazuela del Rey al finalizar la última temporada teatral, ha reaparecido en el mismo teatro con la misma fortuna de antes. Carolina di Franco, Sanz, Caltañazor, Calvet y Cubero interpretan con mucho acierto esta entretenida zarzuela. E. V. de M." [Eduardo Velaz de Medrano].

Crónica:

"-La Sra. Santamaría contratada para el T. de la Zarzuela, debe llegar de un momento a otro a Madrid, procedente de Galicia donde ha pasado el verano en compañía de su familia. También el tenor Font se presentará muy pronto en el T. de la calle de Jovellanos.

-Font ha sido nuevamente ajustado al T. de la Zarzuela, donde antes de anoche se volvió a poner en escena *El secreto de la Reina*. El público hizo buena acogida a la Srta. Valentín y al tenor González.

-Corre la voz entre los concurrentes más asiduos al T. de la Zarzuela, de que la Srta. Ramírez, hallándose muy mejorada de la indisposición que la tiene alejada momentáneamente de la escena, no tardará en presentarse a cantar. Ignoramos lo que hay de cierto en esta noticia".

Nº 39. Madrid, 27 de octubre de 1856.

Crítica teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Este coliseo, sin más ayuda que su repertorio antiguo, sigue muy concurrido. La empresa corresponde a los favores que le dispensa el público, haciendo laudables esfuerzos para mejorar y completar la compañía, a fin de que las nuevas obras que prepara sean interpretadas con todo el esmero posible. El tenor Font acaba de ser contratado y se han hecho proposiciones a la Sra. Santa María, que se halla fuera de Madrid y debe llegar muy pronto a esta corte. Sabemos además que se piensa todavía aumentar el personal con alguna u otra cantatriz que reemplace ventajosamente a la Ramírez.

*El Postillón de la Rioja, El secreto de la Reina, El Sargento Federico, El Marqués de Caravaca y El amor y el almuerzo*, han bastado hasta ahora para entretener la curiosidad de las gentes. Con nuevas obras y completada la compañía cobrará nueva vida el teatro cuya prosperidad no será escasa, a juzgar por lo que está pasando con las representaciones de un repertorio gastado de puro vistoE. V. de M." [Eduardo Velaz de Medrano]

Crónica:

"-Parece que el Sr. Arrieta será el compositor encargado de escribir la música del arreglo, que para el T. de la Zarzuela ha hecho el Sr. D. Ventura de la Vega de *Le Cheval de Bronze*, ópera cómica francesa muy nombrada en el vecino imperio.

-Además de *El diablo en el poder*, zarzuela en 3 actos del Sr. Camprodón con música de Barbieri, tendremos este invierno otra del mismo poeta, en 1 acto, que pondrá probablemente en música el joven compositor Fernández Caballero.

-Antes de anoche ocurrió un suceso lamentable en el T. de la Zarzuela, estándose representando *El Sargento Federico*. D. José Reart, persona muy conocida en Madrid, por su posición independiente y aficionado al canto, que ha enseñado por puro amor al arte y sin interés ninguno a muchos artistas que figuran dignamente hoy día en los teatros de España y del extranjero, se vio acometido de un terrible vómito de sangre que ha comprometido sus días. Socorrido al momento por cuantas personas le rodeaban, fue trasladado a las dependencias del café y posteriormente a casa de D. Francisco de Salas, que vive frente al Teatro. Es de temer que peligre la vida de tan apreciable persona".

Nº 40. Madrid, 3 de noviembre de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Ninguna producción nueva nos han presentado todavía en el T. de la Calle Jovellanos. Seguimos con las obras mejores y más reputadas del repertorio antiguo, que tienen el privilegio de llamar siempre gente, y esta no falta en el T. de la Zarzuela, al que diariamente concurre un numeroso público.

No pasará mucho tiempo sin que veamos alguna novedad como *El diablo en el poder*, y otras que seguirán a esta. E. V. de M."

Crónica:

"-El T. de la Zarzuela también se ve castigado por la maléfica influencia de las enfermedades. El estado sanitario de la calle Jovellanos es tan poco satisfactorio que a la hora de entrada de nuestro número en prensa se ignora si la Carolina di Franco podrá cantar esta noche el papel de Catalina en la zarzuela que lleva este título. Las Srtas. Latorre y Valentín se hallan también indispuestas y por pura complacencia cantaron antes de anoche. La Sra. Santa María, que ha llegado hace tres días, debe presentarse al momento ante el público, y si las enfermedades de sus compañeras se agravan, pudiera suceder que esta misma noche la viésemos aparecer en el papel de cantarinera, aunque lo más probable es que haga su estreno con *El dominó azul*, *El estreno de una artista*, *La cisterna encantada* o *La aventura de un cantante*. Todas estas producciones se preparan y las veremos sucesivamente antes de la aparición de *El diablo en el poder* que se empezará a ensayar esta misma semana. Después de esta nueva zarzuela vendrá inmediatamente *La gitana de Toledo*, también en 3 actos de los Srs. Andueza y Cepeda.

La Srta. Uzal, con quien la empresa de este teatro estaba en negociaciones para contratarla, se halla también agobiada por la enfermedad. En cuanto al ajuste de la Sra. Amalia Moreno de Cappa, no creemos que se haya resuelto todavía nada. Esta Sra. a quien todos recordamos haber oído cantar la *Lucia* en el Circo de la Plazuela del Rey, en la época de la ópera italiana, perfeccionó sus estudios en el Conservatorio de Milán, y ha trabajado en los teatros de Italia al lado de los artistas de más reputación. Ultimamente ha cantado el repertorio de zarzuela en los primeros teatros de provincias.

-Grande entrada se prepara esta noche en el T. de la Zarzuela, donde anuncian la *Catalina*. La popularidad de esta producción teatral y la reaparición de Font, son alicientes bastantes para excitar la curiosidad pública".

Nº 41. Madrid, 10 de noviembre de 1856.

Crónica:

"-Han empezado en el T. de la Zarzuela los ensayos de *El diablo en el poder*. También se prepara para representarse antes *El domino azul*, *La cisterna encantada* y *El vizconde*. En vista de la buena aceptación que ha tenido la Carolina di Franco en *Catalina*, se encargará del papel de protagonista en *El vizconde*.

El papel que representaba Caltañazor en *La cisterna encantada* correrá a cargo de la lindísima Matilde Flores. Tenemos entendido que el Sr. Vega asiste a los ensayos de dicha zarzuela arreglada para la escena española por dicho señor.

El pintor Muriel, debe haber empezado ya a trazar las decoraciones para *El Planeta Venus*, zarzuela de semimagia que el Sr. D. Ventura de la Vega ha arreglado teniendo en vista *Le Cheval de Bronze* que tanta aceptación tiene en Francia.

-No es cierta la contrata de la Sra. Moreno de Cappa que algunos periódicos han supuesto debía ingresar en el T. de la Zarzuela: tampoco hay nada respecto de la Srta. Zamacois, a pesar de cuanto se ha dicho".

Nº 42. Madrid, 17 de noviembre de 1856.

Crítica teatral:

"Teatro de la Zarzuela: ¿Qué le falta a *La cisterna encantada*?, no lo sé pero algo la falta o sobra para que agrade tanto como otras zarzuelas. Esto porque hay superabundancia de escenas habladas, difíciles de interpretar cuando se encomiendan a cantantes que no presumen de actores. Esta es, entre otras cosas, una de las razones de que no se pueda compara el mediano efecto que produce *La cisterna*, relativamente con otras obras, más afortunadas, de los mismos actores.

*Jugar con fuego*, representada por las mismas personas que lo estrenaron, satisface muchísimo más, porque cantantes y actores están más en el lugar



que deben ocupar. Lo mismo ahora que antes, se distinguen Adela Latorre, González, Salas, Caltañazor y Calvet.

En este teatro se empieza a notar un movimiento y actividad, precursores de las funciones de Noche Buena, y de la novedades que prepara la empresa para contentar durante el invierno a la numerosa concurrencia que no desiste de favorecer un coliseo, donde se representa un género de espectáculo tan conocido como es la zarzuela. E. V. de M."

Crónica:

"-La empresa del T. de la Zarzuela que inauguró el nuevo coliseo destinando el producto de la primera función a beneficio de las casas de beneficencia, prepara, según dicen, una gran sorpresa a sus abonados. No sabemos lo que será, pero debe ser algo importante cuando se guarda tanto misterio.

-Además de haber empezado los ensayos de la zarzuela titulada *El diablo en el poder*, se ha hecho el reparto de papeles de *La Gitana de Toledo*, también en tres actos. En la primera hará su debut el bajo Carbonell, encargado del papel principal.

-La zarzuela que está terminando el señor Equilaz, con el título de *Cuando ahorcaron a Quevedo*, es muy posible se ponga en escena para la función de Noche Buena".

Nº 43. Madrid, 21 de noviembre de 1856.

Crónica:

"-(Noticia sobre la persecución que sufrieron el 15 de noviembre Luis González y Doroteo Soriano, porque se entretenían en la compra y venta de billetes del T. de la Zarzuela.)

-No pasa día sin que se nos anuncie la aparición de alguna nueva cantatriz en el T. de la Zarzuela. Primeramente la Srta. Cappa, luego la joven Zamacois, y ahora una Srta. Elisa, que nadie conoce y de la que no dan razón en la calle Jovellanos, han figurado sucesivamente en la lista de los noticieros. Nosotros creemos que no se piensa aumentar el personal femenino de la compañía, sin perjuicio de lo que pueda suceder más adelante".

Nº 44. Madrid, 1 de diciembre de 1856.

Crítica teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Las representaciones de *El dominó Azul* han llamado bastante la atención en este coliseo. La Sra. Santa María ha vuelto a encargarse del mismo papel que anteriormente cantó en el Circo, y que ahora le ha valido los mismos aplausos que entonces. Es zarzuela *El dominó Azul* que siempre se oye con agrado, y tanto la música del Sr. Arrieta, como el libreto del Sr. Camprodón, han merecido desde un principio la aceptación del público.

La Carolina di Franco, que tan buen resultado ha conseguido en el papel de Catalina de la zarzuela que lleva ese nombre, acaba de arriesgarse en el de *El vizconde*, que fue expresamente pensado para la Ramírez. El resultado ha sido satisfactorio y el público ha sabido recompensar a Di Franco por sus progresos diarios como actriz, y los esfuerzos que hace para complacer a su auditorio. La empresa era algo comprometida, porque en la parte de canto tenía muchas dificultades que vencer en razón a que la música de *El vizconde*, tal como se escribió, no es nada apropiado para la garganta de Di Franco. Sin embargo, su desenfado en la escena, y su superioridad como actriz, han hecho que salga airoso en su intento".

Crónica:

"-El Sr. Camprodón ha terminado una zarzuela en 1 acto titulada *El Husar*, que pondrá en música D. Joaquín Gaztambide. Según nuestras noticias, *El Husar* lo ha escrito su autor en menos de 48 horas.

Para las funciones de la próxima Navidad es ya casi seguro que tendremos *Cuando ahorcaron a Quevedo*, de los Srs. Equilaz y Gil (Isidoro), con música del joven Fernández Caballero, a quien ayuda, según parece el Sr. Gaztambide, a fin de que la zarzuela esté corriente para la época señalada.

-Encontramos razonable y justo lo que dice *El Norte Español* en los siguientes renglones:

"Por más que digan algunos periódicos acerca del Teatro de la Zarzuela y de las pocas novedades que pone en escena, no encontramos nosotros justo motivo de censura. Las grandes dificultades que ha tenido que vencer antes y después de su inauguración, la escasez de obras originales que se presentan y otras circunstancias que sería prolijo enumerar, han impedido satisfacer las exigencias del público. Nosotros, que asistimos casi todas las noches a este coliseo, hemos tenido ocasión de ver puestas en escena zarzuelas, que aunque carecen de novedad, no por eso decae su mérito.

*El Estreno de una artista*, donde luce sus gracias la Sr. Santa María, *El Marqués de Caravaca*, *Catalina*, y otras de igual mérito, atraen diariamente al T. de la calle Jovellanos una concurrencia escogida y elegante.

Francamente confesamos, que en ningún otro teatro (incluso el Real), puede pasarse el rato más agradable que en el mencionado coliseo. Lo único que debería enmendar la empresa es el tiempo que se invierte en los entreactos, los cuales, según dijimos en otra ocasión, suelen durar cuarenta y cinco minutos mortales."

-No hay como las gacetilleros de la prensa madrileña para vituperar y hallar defectos donde no los hay, por eso dan, como suele decirse, un golpe en el clavo y cien en la herradura. Motiva estas reflexiones, cierta gacetilla que hemos leído, no recordamos en que periódico, en que vitupera a Carolina di Franco, porque su labio pronuncia *venit*, en lugar de *venid*, y *amistat* por *amistad*.

Prescindiendo de que nuestro oído no ha percibido nunca esa ligera falta de pronunciación, hay que tener presente que Carolina di Franco, como lo indica bastante su apellido, pertenece a una familia italiana, y por interés nuestro deberíamos disimularla sus defectos de pronunciación, caso de que los tuviera, so pena de que tomando venganza los italianos de nuestra severidad, expulsen de sus dominios a los muchos españoles que con duro acento catalán y gracejo andaluz cantan la ópera italiana en lo diferentes estados de Italia.

Carolina Di Franco es una de las que más se distinguen y mejores servicios presta hoy día a la zarzuela, y en cuanto a su pronunciación del idioma español, que apenas deja nada que desear pues dicha señorita se ha criado en España, la consideramos muy superior a la de los italianos, tudescos e ingleses, que tanto en la grande ópera como en la ópera cómica de París se han hecho un buen lugar, sin embargo de defectuosísima pronunciación francesa.

Aconsejamos a los que tan severos quieren mostrarse con Carolina Di Franco, a que observen lo que suele acontecer en el T. Real, donde son muy contados los cantantes que tienen una correcta pronunciación italiana. Los hijos de Milán se distinguen entre todos por los resabios de su dialecto, y entre nosotros mismos no abundan tanto los actores que se pueden citar como modelos en el decir.

Tampoco tenemos noticia de que la simpática cantatriz de quien se trata haya jamás pertenecido al Conservatorio, y mal ha podido por lo tanto

olvidar las reglas de ese arte, que felizmente para ella no llegó a estudiar en este establecimiento, siendo su principal escuela la que se estudia con la práctica de trabajar en el teatro y en verdad que esta es superior a todas.

-Hemos oído decir que *Los Mosqueteros de la Reina*, zarzuela nueva que con música el Sr. Genovés ha sido estrenada con brillante éxito en Valladolid, se ejecutará este invierno en el T. de la Calle Jovellanos, donde se piensa también poner en escena el *Fra Diávolo*, que del original francés ha arreglado para la escena española el Sr. Morán y ha puesto en música el Sr. Allú. Vernos antes ( en la primera quincena del mes), *El diablo en el Poder*; para Navidad, *Cuando ahorcaron a Quevedo*, y luego vendrá *La gitana de Toledo*, de los Srs. Andueza y Cepeda. También se dice si para la función de la tarde de Nochebuena se estrenará otra zarzuela nueva en 3 actos".

Nº 45. Madrid, 8 de diciembre de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Dentro de dos o tres días empezará a notarse en este teatro un movimiento y novedad en las representaciones, que causas extrañas a los buenos deseos de la empresa han retrasado hasta aquí. *El diablo en el poder*, hará su aparición esta misma semana, y tras de esa nueva producción vendrán otras que irán saliendo a la luz según lo exijan las necesidades del teatro. Hasta aquí por falta de producciones nuevas, se ha sostenido el Teatro de la Zarzuela con obras antiguas del repertorio, y si no ha habido novedades, habrá que convenir en que las funciones han sido variadas. entre otras han sobresalido: *El Postillón de la Rioja*, *El Sargento Federico*, *El dominó azul*, *La Cisterna encantada*, *El grumete*, *El Marqués de Caravaca* y últimamente *La estrella de Madrid*.

Las Sras. Latorre, Di-Franco y Soriano; Salas, Sanz, González, Caltañazor, Calvet y Cubero, se han esmerado cuanto han podido para contentar al público, justo apreciador de los buenos deseos que animan tan estimables artistas. Ahora vamos a entrar en una era diferente. Con las producciones anunciadas tendremos ocasión de juzgar bajo diferentes aspectos a los ya citados cantantes y actores, llamados a recoger nuevos lauros debidos a su aplicación y esmero en el trabajo. Si las zarzuelas que están en estudio, corresponden a lo que debemos esperar del claro talento de sus autores, tiempos de bonanza reserva la fortuna para el teatro recientemente

construido, que sólo aguarda para seguir su próspero rumbo, obras que sean del agrado del público.

L. Z"

Crónica:

"-En esta misma semana tendrá lugar en el T. de la Z., la primera representación de *El diablo en el poder*, que tanto se hace desear. Después del retraso que ha sufrido esta zarzuela, se ha visto amenazada por los que creían ver en ella alusiones políticas de actualidad. felizmente la censura, y el gobierno mismo, no han visto nada que pudiera ocasionar el veto de la autoridad, y tendremos diablo en el poder. No podría suceder otra cosa, habiendo escrito el Sr. Camprodón su obra hace más de un año.

-Arreglado por el Sr. Equilaz para zarzuela el conocido drama titulada *La expiación*, se representará por la tarde en el coliseo de la calle de Jovellanos el día de Navidad. escriben la música los Srs. Cepeda y Allú.

Por la noche del mismo día se estrenará la consabida zarzuela también del Sr. Equilaz *Cuando ahorcaron a Quevedo*".

Nº 46. Madrid, 15 de diciembre de 1856.

Crónica:

"-Las alumnas del Conservatorio de música y declamación, que toman parte en la representación de *El diablo en el poder*, merecen nuestros sinceros elogios por el aplomo y precisión con que cantan el coro de las educandas, que sirve de introducción a la zarzuela. Es un plantel de niñas (algunas talluditas) bien dispuestas que andando el tiempo, podrán llegar a figurar, con distinción, en el mismo escenario donde ahora se ensayan bajo tan buenos auspicios".

Nº 47. Madrid, 22 de diciembre de 1856.

Crítica teatral:

"Teatro de la Zarzuela: De orden de la autoridad se han suprimido algunas de las alusiones de *El diablo en el Poder*, que rozándose con la política, podrían interpretarse como de actualidad. Palabras que debían tener sus ribetes de malicia, han desaparecido para ser reemplazadas por otras más inocentes al parecer. Ya no dicen los coristas: *¡hay crisis!*, sino *¡hay algo!*. A pesar de esta modificación y de varias supresiones, la nueva zarzuela

sigue llamando mucha gente, lo que prueba que no necesita auxiliares políticos para medrar, en razón a que el interés del argumento y la buena música bastan para contentar al público. Esto es precisamente lo que presagiamos la primera noche. Cada día se descubren nuevas galas en la música del Sr. Barbieri, y el público saborea los melodiosos cantos y las hermosas armonías que embellecen la obra. Más seguros también de lo que ejecutan, se muestran los cantantes muy superiores a lo que hicieron la primera noche. Carbonell, en particular, ahora que trabaja con sosiego y ha conquistado las simpatías del público, luce doblemente sus facultades de cantantes y su instinto de actor. La Santa María, Caltañazor, Calvet y Cubero completan el cuadro.

Hasta después de año nuevo no se variará la función de por la noche en este coliseo".

Crónica:

"-En vista del buen resultado que ha tenido en el T. de la Z. *El diablo en el Poder*, seguirán las representaciones probablemente hasta después de Reyes. Entonces se ejecutará *Cuando ahorcaron a Quevedo* y sucesivamente todas las demás que están en reserva. Para las funciones de la tarde durante las Pascuas, está anunciado *El esclavo de Torelli*, melodrama-lírico en 3 actos, refundición de la tan aplaudida *La expiación*, que hace muy cerca de treinta años se representó por primera vez con extraordinario aplauso en Madrid.

Nº 48. Madrid, 29 de diciembre de 1856.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: La refundición o arreglo de *La Expiación*, antiguo drama convertido en Zarzuela con el título de *El esclavo*, ha tenido buen éxito en el T. de la calle Jovellanos. El público de la tarde asiste con mucho interés a la palpitantes peripecias del drama y oye con placer la música de los Srs. Allú y Cepeda. Se distinguen en la ejecución Carolina Di-Franco, Caltañazor, González, Font y Cubero.

Por la noche han continuado las representaciones de *El diablo en el poder*, cuya música es cada día más apreciada. Aunque en el argumento se han hecho pocas supresiones, por considerarlas la autoridad como alusiones políticas, queda todavía bastante miga. Carbonell sigue gustando cada vez más. La Santa María, Caltañazor, Calvet y Cubero, se esmeraron como siempre. Concurridísimo ha estado en T. de la Z. durante estos días".

Crónica:

"- Pasadas la fiestas de Pascua, es probable que con objeto de dar algún descanso a Caltañazor que trabaja día y noche todos estos días, se pongan en escena en el T. de la Z. *Marina y Guerra a muerte*".

Nº 49. Madrid, 5 de enero de 1857.

Crítica teatral:

"Teatro de la Zarzuela: La pieza que con el título de *El esclavo* se estrenó por la tarde, ha servido para las representaciones de la noche, en algunos días de la semana anterior. Esta variedad en las funciones entretiene y da tiempo a que veamos *Cuando ahorcaron a Quevedo*, que será dentro de muy breves días, quizá dentro de esta misma semana".

Crónica:

"-Todo cuanto se ha dicho estos últimos días acerca de la nueva aparición de Amalia Ramírez en el T. de la Z carece de fundamento por ahora. Más adelante no sabemos.

-En los círculos a los que concurren las personas más allegadas al T. de la Z, se habla de la posibilidad de que la empresa de aquel coliseo contrate a la Srta. Uzal, tan conocida y apreciada en los mejores conciertos de la corte. Desgraciadamente la poca salud que desde algún tiempo a acá disfruta esa Srta. ha sido causa, según parece, de no estar contratada".

Nº 50. Madrid, 12 de enero de 1857.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Con alguna lentitud caminan nuevas producciones que nos anuncian en este coliseo, donde ya es tiempo de que veamos y sepamos *Cuando ahorcaron a Quevedo*. Comprendemos la repugnancia del protagonista en dejarse ahorcar, pero como al fin ha de llegar el día, o mejor dicho la noche, en que el público asista a la ejecución del insigne D. Francisco, sería preferible no tener en capilla tanto tiempo ni a Quevedo, ni a los que han de concurrir a presenciar el acto.

La Adelaida Latorre y Matilde Flores, Salas, Sanz, Caltañazor, Calvet y Cubero componen la cofradía cuya misión es ayudar, no a bien morir sino a vivir muchas noches, semanas y meses al paciente que han tomado por su

cuenta los Srs. Eguilaz y Fernández Caballero, poeta y compositor, autores de la nueva zarzuela.

Para cuando nos cansemos de ver y saber *Cuando ahorcaron a Quevedo*, tiene la empresa tres piecitas nuevas que según noticias, se estrenarán la misma noche. He aquí los títulos: *Amantes y rivales*, *El lancero*, *Juan Lanas*. Lo que vendrá después, ¿quién los sabe?. Sólo podemos decir que en la reserva figuran algunas de mayores proporciones que las tres citadas, y que los nombres de sus autores garantizan hasta cierto punto (si es que en T. de puede garantizar algo) un resultado satisfactorio.

E. V.de M".

Nº 51. Madrid, 19 de enero de 1857.

Crítica Teatral;

"Teatro de la Zarzuela: El beneficio de la Sra. Bardán, actriz muy popular que perteneció en otro tiempo al T. de la Z., nos ha proporcionado ocasión de ver *Tramoya*, con algunos de los mismo actores que se estrenó hace cinco años. La Bardán, Salas, González y Aznar, estrenaron esta divertidísima zarzuela de los Srs. Olona (José) y Barbieri, y ahora también la han cantado en unión con Matilde Flores y Valentín.

¿Quién no conoce todas las extravagancias de la Bardán en el papel de Da. Sabina?, Salas y Aznar en los suyos respectivos, hicieron reir de lo lindo a la concurrencia, particularmente el primero. González bastante ronco, trabajó con particular cuidado".

Nº 52. Madrid, 26 de enero de 1857.

Crónica:

"-Definitivamente se va a poner en escena en el T. de la Z. *Fra Diavolo*, arreglado del francés por el Sr. Morán, y puesto en música por el Sr. Allú. *La corte de Mónaco*, en dos actos, y *Un lancero*, en uno, se representarán probablemente antes. La primera es de los Srs. Navarrete y Saldoni, la segunda es del Sr. Camprodón y Gaztambide. Hará de protagonista en *Un lancero* Carolina Di-Franco".

Nº 53. Madrid, 2 de febrero de 1857.

Crítica Teatral;



"Teatro de la Zarzuela: El éxito poco satisfactorio que ha tenido la zarzuela titulada *Cuando ahorcaron a Quevedo*, ha servido de pretexto, no tanto para criticar la obra y zaherir a su autor, como para dirigir extraños e infundados ataques al género de espectáculo que se representa en la calle Jovellanos.

Esta especie de hidrofobia que algunos sienten o que aparentan, contra la zarzuela, es más ridícula que ofensiva; pero conviene sin embargo poner un dique a semejantes ataques, no precisamente por el mal que puedan causar, sino para no dejar pasar sin correctivo las infinitas herejías músico-teatrales que la ignorancia muchas veces, y en casos determinados la malicia más reinada propagan, con detrimento de la verdad y de bien sentadas reputaciones.

En diferente ocasión hemos rebatido falsas doctrinas que fuera de España ni siquiera se discuten porque no hay quien las saque a la palestra. Más de una vez hemos demostrado con datos irrecusables, que así los escritores de mayor nota, lo mismo que los compositores que figuran a la cabeza del arte musical han escrito con particular cariño zarzuelas de más o menos importancia, que Europa entera ha aplaudido y aplaudirá siempre, porque la zarzuela es un género bien acogido en todas partes, que se ha hecho popular en el mundo entero. Sentimos tener que volver siempre a lo mismo, pero no es culpa nuestra si nos obligan a repetir el consabido tema para esclarecer la verdad y colocar a los compositores y escritores que escriben zarzuelas en el distinguido lugar que les corresponde.

Hoy nos falta espacio para extendernos más, ni tampoco es esta la sección del periódico donde debe debatirse este punto.

E. V.de M".

Crónica:

"-A pesar de la seguridad con que algunos periódicos han hablado de la contrata de la Ramírez para el T. de la Z. creemos que a estas horas no han resuelto nada ninguna de la partes interesadas en una negociación que se supone terminada y no se ha iniciado siquiera.

-Tenemos muy buenas noticias de la zarzuela original en 3 actos que con el título de *El gondolero* ha sido presentada a la empresa de la calle Jovellanos. Los autores son dos jóvenes conocidos ventajosamente en la república de las letras en el arte músico.

-La zarzuela en 1 acto que se estrenó antes de anoche sábado, en el teatro de la calle Jovellanos, con el título de *El lancero*, ha gustado. La música del Sr.

Gaztambide, es muy agradable, y abunda en preciosos detalles de instrumentación. También tiene piezas de canto como el coro de introducción, que se repitió, un dúo entre Caltañazor y Carolina Di-Franco, y otros muchos diferentes trozos de música que se aplaudieron mucho.

El libreto del Sr. Camprodón reúne escenas graciosas, está escrito con bastante gracia y el conjunto ofrece alguna novedad. El público se rió de lo lindo y pasó un rato muy entretenido".

Nº 54. Madrid, 9 de febrero de 1857.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Las funciones sucesivas han confirmado el buen éxito que tuvo la primera noche *El lancero*.

Los tipos del coronel gallego, y del trompeta andaluz, están bien pintados, y el argumento manejado con gracia. Hay escenas entretenidas porque el diálogo es chistoso y hace reir muchísimo. En la ejecución se distinguen la Srta. Di-Franco que viste el uniforme, y los Srs. Caltañazor, Calvet, González y Cubero.

Esta nueva zarzuela es una de las que mejor se representan en aquel teatro, y el conjunto que apenas deja nada que desear. A los coristas corresponde también una gran parte del éxito de la función, por la maestría con que desempeñan su cometido. Es imposible hallar un coro de hombres mejor disciplinado, ni que trabaje con el entusiasmo y fe que despliegan los que tan ventajosamente figuran en la calle de Jovellanos.

De la música del Sr. Gaztambide, ya hemos hablado con el aprecio que se merece. Hoy añadiremos que cada día gustan más las piezas que ha escrito el popular compositor de *El Valle de Andorra* y de *Catalina*. La Introducción que se repite todas las noches, el dúo de Caltañazor, con la Di-Franco, otro coro que sigue a la presentación oficial del Coronel, y el Polo del trompeta, son piezas todas que merecen la aceptación que han tenido, porque los cantos son muy lindos y adecuados a las situaciones escénicas: la instrumentación es brillante y rica en motivos que engalanan la parte cantable.

Se puede asegurar que *El lancero*, será una de las zarzuelas en 1 acto que mejor aceptación tenga en los teatros de la provincia, donde, lo mismo que en Madrid, gustará mucho, a no dudar, la nueva obra de los Srs. Camprodón y Gaztambide.

En el mismo teatro se ha vuelto a cantar esta última semana *Marina*, también de Camprodón, y música de Arrieta. La Sra. Santa María, desempeña muy bien la parte de protagonista., y tanto en la representación como en el canto nos ha dado prueba de su inteligencia y buenos deseos para agradar. Sabido es que Salas tiene un papel muy importante en dicha zarzuela, papel que estudió desde un principio con particular esmero y ha llegado a interpretar de una manera muy feliz: es un marino perfecto.

La música del compositor Arrieta, escrita para *Marina*, merece figurar entre las mejores que ha ideado su autor: cuanto más se oye más agrada.

Para terminar, queremos hacer mención de Cubero, que contribuye al buen resultado que alcanza la zarzuela en cuestión, y de la Srta. Fernández que, en *El lancero*, representa con acierto un papel de escasa importancia, pero que requiere un buen desempeño para no descomponer el cuadro.

E. V. de M".

Crónica:

"-La obra que el Sr. Príncipe leyó días pasados en el T. de la Z. se denomina *La lavandera del Manzanares* y es de 3 actos para los cuales tiene el compositor Lahoz (Florencio) escrita la música. Según nuestros informes se ha propuesto el autor pintar costumbres del día, haciendo aparecer en la escena tipos del pueblo de Madrid, y de la clase alta. No tenemos noticia de que dicha zarzuela pueda representarse por ahora. En cambio nos darán esta misma semana *La corte de Mónaco* y en breves días *Fra-Diávolo*, luego vendrá probablemente el beneficio de Caltañazor y tendremos *Juan Lanas* con otra zarzuelita nueva de Barbieri y Camprodón y no sabemos si *El encogido y el estirado* cuya música creemos pertenece al profesor Espín y Guillén, de esta manera serán dos los compositores que en breves días y con breve espacio de tiempo estrenarán en el T. de la Z. Sin embargo como en los teatros suelen modificarse repentinamente los proyectos mejor concebidos, no será extraño que sufran alguna modificación la noticias que damos. En lo que no cabe duda es que para marzo prepara la empresa la zarzuela en 4 actos de Olona y Gaztambide: se titula esta nueva producción *El espía* También nos dan esperanzas de que no terminará la temporada sin estrenarse *El Planeta Venus*. Todo esto sin contar otras producciones que están en reserva o se confeccionan en este momento."

Nº 56. Madrid, 23 de febrero de 1857.

### Crítica Teatral:

"Teatro de la zarzuela: Este coliseo al que tan graves cargos se han hecho por poca variedad en sus espectáculos, está demostrando grande actividad en los trabajos. Después de *Cuando ahorcaron a Quevedo*, hemos visto en poco tiempo *El lancero*, *La Corte de Mónaco*, *Fra-Diavolo*, y tendremos muy pronto *Juan Lanas*, y alguna otra zarzuelita en un acto, para dar lugar a que venga *El Espía* de Olona y Gaztambide, que tiene tres, y *El Planeta Venus*, de las mismas dimensiones: esta última como recordará el lector pertenece a los Srs. Vega y Arrieta.

De *Fra-Diavolo*, no podemos decir nada porque empieza la representación cuando damos fin a estos mal trazados renglones; pero en la crónica de la capital consignaremos el resultado que haya tenido esta nueva obra.

*La Corte de Mónaco*, es propiamente una farsa según lo indica el anuncio, farsa para hacer reír y con eso está dicho que el escritor ha logrado su propósito. Al autor de la música le ha preocupado demasiado la idea de que escribía una zarzuela, y huyendo de las pretenciosas proporciones de la ópera ha tocado el inconveniente de aparecer algo tímido y sin la iniciativa, tan necesaria, para interesar al auditorio. Este ligero lunar que sólo se observa en algunos pasajes, nos oscurece las buenas dotes del autor del autor de *Hipermestra*, muy práctico en el manejo de las voces, hábil para instrumentación, y autor, en fin, de varios cantos, que por su sencillez y melodía son siempre gratos al oído. La Sra. Santa María y Fernández, Salas, Sanz, Calvet, y Cubero".

### Crónica:

"-A pesar de lo que dicen algunos periódicos respecto de la vuelta de la Ramírez al Teatro de la calle de Jovellanos, insistimos en lo que ya tenemos manifestado. Hasta ahora no hay absolutamente nada, y se nos hace difícil, aunque no imposible, que esa negociación (suponiendo que efectivamente haya negociaciones) tenga feliz resultado. Lo sentimos porque no hubiéramos querido ver a la Ramírez separada del T. de la Z.

-Si hemos de juzgar por lo que pudimos observar la primera noche, ha gustado *Fra-Diavolo* a la generalidad del público. El Conjunto de la representación se resistió de falta de ensayos. *Fra-Diavolo*, estaba prendido, como suele decirse, con alfileres. Se aplaudieron varias escenas del 2º y 3º acto, y es de presumir que la nueva zarzuela agrade más en las representaciones sucesivas".

Nº 57. Madrid, 2 de marzo de 1857.

Crónica:

"-(...) Respecto de *Fra-Diavolo*, sólo podemos añadir a lo manifestado en el número anterior que las representaciones han seguido su curso ordinario, sin que el conjunto de la ejecución haya mejorado mucho desde la primera noche. No creemos se haga esperar la aparición de *Juan Lanas*, que se pondrá probablemente en escena a beneficio de Caltañazor".

Nº 58. Madrid, 9 de marzo de 1857.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: En este coliseo ha tenido lugar la semana pasada una función a beneficio de un artista, en cuyo obsequio tomaron parte las señoras Ortolani y Marchissio, y los Srs. Galvani, Varesse, Rossi y Vialetty, cantantes todos del regio coliseo. La concurrencia fue muy numerosa, y los artistas italianos debieron quedar altamente complacidos del recibimiento que tuvieron. El público se mostró muy obsequioso y en verdad que todos cantaron con mucho acierto hasta al punto de parecer mejores que en el Teatro Real. No contribuiría poco a que el efecto fuera mayor, la construcción especial de la sala no tan espaciosa y más sonora que la de la Plazuela de Oriente. Entre todas las piezas que se cantaron, debemos citar muy particularmente el dúo de *Semiramide*, ejecutado por las hermanas Marchissio, de una manera que les valió repetidos y estrepitosos aplausos. También es digno de observarse que en la música de *Fiorina*, del maestro Pedrotti, que cantó la simpática Ortolani, descubrimos nada menos que el zapateado español, que por ser tan conocido no produce en nuestro país la misma sensación que fuera de España, donde seguramente que su ritmo característico y animado causa un efecto distinto. Y a propósito de *Fiorina*, ¿Será cierto que se piensa cantar esta ópera en el T. Real?. Lo dudamos, porque la estación está muy avanzada y no es probable que la empresa piense en ninguna novedad, a pesar de que no perdería nada en hacerlo. Nos alegraríamos en todo caso de ver esa ópera, de la que conocemos algunas piezas muy lindas, entre ellas la que con tanto primor cantó en la citada noche la Ortolani".

Crónica:

"-De hoy a mañana se representarán probablemente por primera vez en el T. de la Z. dos piececitas nuevas en 1 acto, *Juan Lanas* y *El encogido y el estirado*. Esta misma semana deben empezar los ensayos de la que se prepara en 3 actos, cuyo título provisional era *El espía*, y será probablemente reemplazado con el de *Los Magyares* u otro.

-El beneficio del tenor Sanz atraerá indudablemente mucha concurrencia al T. de la Z. Además *El Postillón de la Rioja*, en cuyo último acto dicen que hará diabluras el beneficiado con la pandereta, anuncian *Las ventas de Cárdenas*, cantadas en castellano por el tenor Galvani. Para que la función sea completa sólo falta que el riojano Sanz invada en la misma noche el repertorio de Verdi y cante una cavatina".

Nº 59. Madrid, 16 de marzo de 1857.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Es propiamente un juguete lírico la piececita en un acto estrenada la semana pasada con el título *Juan Lanas*.

El argumento estriba en que unos cortesanos toman equivocadamente al protagonista por el rey D. Juan de Portugal, dando lugar este *quid pro quo* a repetida y chistosas escenas en las que Juan Lanas se ve alternativamente despreciado y engrandecido por los mismos personajes que le rodean. Una ridícula Baronesa, de cuya hija se enamora el supuesto monarca, representa un importante papel en el la nueva zarzuela y es figura grotesca muy apropiado para dar animación al libreto y hacer reír al espectador.

Como el verdadero rey debe su salvación a la equivocada creencia que hace que prendan a Juan Lanas, le concede un título de Conde y de esa manera puede el pelgar aspirar a la mano de la hija de la orgullosa Baronesa del Tajo, que por último no sólo consiente, sino que ambiciona con vehemencia ser madre política del recién titulado.

El Sr. Camprodón ha tenido mucho acierto en la confección de la nueva zarzuela, que es una de las mejores de su repertorio y reúne la circunstancia de no carecer de fin moral. La música del Sr. Fernández Caballero nos ha parecido demasiado seria para el libreto que tenía a su disposición. Así es que el sentido y expresión de las palabras cantadas y la índole de muchas escenas no se avienen con el sentido de la música. Esta misma observación harán cuantas personas mediten y observen con alguna detención el libreto y la música.

Ha gustado generalmente mucho *Juan Lanas*, y en la primera noche fueron llamados los autores a escena, presentándose tan sólo el Sr. Fernández Caballero.

La ejecución ha mejorado después de la primera representación, y tanto las Sras. Santa María como Caltañazor, Calvety Cubero se han hecho acreedores de nuestros elogios.

*El estirado y el encogido*, cuyo libreto fue escrito por el difunto Sr. Azcona, encargándose de la música el conocido compositor Sr. Joaquín Espín y Guillén, debió estrenarse la misma noche que *Juan Lanas*; pero se retrasó la representación hasta el sábado de la última semana. Del resultado de esta función, a la que han asistido la Reina Da. Isabel II y su augusto esposo, daremos cuenta en la última crónica pero no queremos terminar esta ligera reseña crítica sin citar algunas de las zarzuelas del repertorio, que en las dos semanas anteriores han entretenido a los espectadores, como son *Marina*, *El Sargento Federico* y alguna otra en las que trabajan las Sras. Santa María, Di-Franco y Latorre, en compañía de Salas, Sanz, Caltañazor, Calvet y Cubero.

También nos adherimos a los elogios que diferentes periódicos de la capital han dispensado a Dolores Fernández, que si tuviera tanto caudal de voz como posee instinto e inteligencia teatral, podría ser grande utilidad para el teatro de la Z. Sin grandes facultades vocales, presta verdaderos servicios, como lo prueban las unánimes alabanzas de la prensa.

E.V. de M".

Crónica:

"-Según estaba anunciado asistieron SSMM. antes de anoche a la primera representación de *El encogido y el estirado*, que no pudo salvar el naufragio la presencia de las augustas personas que ocupan el trono, en atención a la pesadez y poca gracia del libreto.

Los esfuerzos del Sr. Espín, autor de la música, no han bastado a conjurar la tormenta, porque en realidad el difunto Sr. Azcona estuvo poco feliz en la concepción del libreto".

Nº 60. Madrid, 23 de marzo de 1857.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Apurada debe haberse visto la empresa de este teatro con las repetidas enfermedades más o menos graves que han venido a

entorpecer el curso natural de las representaciones. Las mejores combinaciones para dar variedad e interés a los espectáculos no bastan para conseguir un éxito feliz cuando faltan actores que puedan salir a escena. Felizmente alguno de los atacados han podido volver a sus tareas antes de lo que se esperaba y ese contratiempo pasajero tampoco deberá retrasar la aparición de la nueva zarzuela que se ha empezado ya a ensayar con el título provisional de *El espía*. Es obra que tiene 4 actos y su argumento requiere vistosas decoraciones y bastante aparato escénico. Entre tanto *El lancero*, *Juan Lanas* y otras producciones más conocidas del repertorio, han sido las preferidas para entretenimiento del público.

En *Juan Lanas* ha reemplazado a Cubero enfermo, un joven corista llamado Galbán que, el verano pasado en el Real Sitio de San Ildefonso llamó la atención de los espectadores, representando el repertorio de Caltañazor. La mayoría del público que el jueves último acudió al T. de la Z. no dio a la aparición de Galbán, en el papel de Matías, más importancia de la que generalmente presta a otro corista que sustituye a un actor conocido; pero nosotros que fuimos expresamente a verle, y sin más objeto al teatro comprendimos que aquel joven reúne muy buenas circunstancias para llegar a ser algo, porque tiene instinto teatral y posee suficientes facultades vocales para poder cantar con lucimiento la zarzuela. A la empresa y a los autores toca sacar partido de su disposición, y el interesado por su parte debe estudiar y aplicarse. Parece modesto y este es un buen antecedente.

E. V. de M".

Crónica:

"-La Sra. Santa María, Salas, Calvet y Cubero, han estado indispuestos durante estos últimos días, con gran perjuicio para la empresa del Teatro de la Z. que se ha visto bastante apurada para poder organizar el trabajo, habiendo tenido que acudir a los ascensos en el cuerpo de coros, que encierra en su seno preciosísimas utilidades.

La linda Srta. Flores ha estado completamente baldada y aunque algo mejorada, sabemos que continúa algo delicada. Es muy probable que por esta causa se vea obligada a alejarse del teatro por ahora

-Sabemos que a beneficio de un compositor español, director de orquesta de uno de los teatros de esta corte, se prepara una variada función que tendrá lugar probablemente en el Teatro de la Zarzuela. Será muy posible que en dicha función oigamos al tenor Flavio (Puig) recién llegado a Madrid".



Nº 62. Madrid, 6 de abril de 1857.

Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Suspendidas las representaciones de este coliseo, como las de los demás teatros desde el viernes de Dolores, se ocupa la empresa de los ensayos de *Los Magyares*, que harán su aparición en la próxima Pascua".

Crónica:

"-Por haber leído en algunos periódicos hemos tratado de indagar si efectivamente está contratada o se piensa contratar para la temporada venidera a la Srta. Clarice Di-Franco, en reemplazo de su Srtas. hermana Carolina, a quien los órganos de la empresa periódica suponen también decidida a retirarse muy próximamente del T. de la Z. Según nuestros informes la empresa de dicho coliseo no se ha ocupado en la formación de la compañía del año inmediato, y por la tanto cuanto se diga hasta ahora es prematuro.

-Definitivamente la primera representación de *Los Magyares* tendrá lugar en el T. de la Z. el primer día de Pascua. Los actores que toman parte en la función: Sras. Carolina Di-Franco, Valentín y Fernández. Salas, Sanz, Caltañazor, Calvet y Cubero.

Esta zarzuela, que tiene 4 actos, es la misma que nos anunciaron antes con el título de *El espía*; requiere gran aparato de decoraciones y necesita numerosas comparsas con vistosos y ricos trajes. Con este motivo dicen que el pintor D. Luis Muriel, ha puesto un esmero particular en la ejecución de los diferentes lienzos que ha tenido que pintar, esmerándose también en todo lo que tiene relación con la variada perspectiva que debe presentar el escenario.

Algunos detalles más pudiéramos dar al lector, pero no queremos pasar por pufistas, y bueno es por otra parte dejar algo para la sorpresa de la primera noche. Solo añadiremos para los que no comprendan el título de la nueva zarzuela, que Magyares son aquellos que descienden de la belicosa y primitiva razón húngara, que tantos días de gloria dio al Reino de Hungría.

-Ha sido roto, hace tres días, el compromiso que mutuamente ligaba a la empresa del Teatro de la Z. y al tenor Sanz".

Nº 63. Madrid, 13 de abril de 1857.

Crónica:

"-Después de algunas dilaciones y dificultades nacidas de compromisos anteriores ( de hace dos años) que ligaban a la Srta. Ramírez con la empresa del T. de la Z. ha obtenido aquella el consentimiento de esta última para poderse contratar en la empresa de otro teatro y ha salido de esta corte para Granada, en cuyo coliseo parece que trabajará durante dos meses, cantando el repertorio de los compositores Arrieta, Barbieri y Gaztambide.

-Nada podemos decir hoy del resultado de la primera representación de *Los Magyares*, que ha debido efectuarse anoche en el T. de la Z. Compuesto y tirado nuestro número antes de abrirse las puertas del coliseo tenemos que reservarnos para el próximo número".

Nº 64. Madrid, 20 de abril de 1857.

Crónica:

"-Para dar descanso a los actores no habrá probablemente función mañana en el T. de la Z. El miércoles continuarán las representaciones de *Los Magyares*, destinándose la función de esta noche a beneficio de Carolina Di-Franco, que tanto se distingue en el papel de pastora y que cuenta con las simpatías del público madrileño. Esta representación será una completa fiesta".

Nº 65. Madrid, 27 de abril de 1857.

Crónica:

"-Para beneficio de la Srta. Soriano preparan e el T. de la Z. una producción nueva en 1 acto titulada *El Sobrino*. También veremos muy pronto otra de las mismas proporciones que se denominará *Por derecho de conquista*".

Nº 66. Madrid, 4 de mayo de 1857.

Crónica:

"- En el T. de la Z. continúan *Los Magyares* llamando la atención del público, que acude presuroso a la representación de este espectáculo que, al interés palpitante, reúne la circunstancia de estar bien representado, magníficamente puesto en escena, y hallarse realzado con la bellísima

música del compositor Gaztambide. Es función que todo Madrid se ha propuesto ver una o dos veces.

-Esta misma semana tendrá lugar en la calle Jovellanos, la primera representación de *El sobrino*. También se prepara el beneficio del tenor González *Moreto*, que hace tiempo no se representa y será esta vez puesto en escena con algunos cambios en el personal. Parece que Carbonell se encarga del papel del Conde Duque de Olivares, encomendado anteriormente al concienzudo Calvet que, en *Los Magyares* anda en el día bastante ocupado en conspirar contra el trono de M<sup>a</sup> Teresa de Austria. Un distinguido aficionado que duda todavía en lanzarse definitivamente al teatro, desempeñará la parte de *Moreto* que en otro tiempo corrió a cargo de Salas, convertido ahora en Magiar Georgey.

-Después del beneficio de la Sra. Soriano, y el estreno de *El sobrino*, tendrá lugar inmediatamente el beneficio de Sanz, que ha elegido *Los Magyares*, seguro de que ninguna función podría darle mejores resultados pecuniarios que aquella que tiene bastante prestigio para llenar totalmente el coliseo, después de 20 representaciones como sucedió antes de ayer sábado".

Nº 67. Madrid, 11 de mayo de 1857.

Crítica teatral:

"Teatro de la Zarzuela: En vista del resultado que están dando *Los Magyares*, y para contentar el inmenso concurso que diariamente acude al T. de la Z. ha tenido la empresa que suspender por unos días la representación de *El sobrino*, a beneficio de la Sra. Soriano. Dicha función no podrá retrasarse mucho tiempo y tendrá lugar probablemente mañana martes. Parece que la misma causa que detiene a *El sobrino* ha imposibilitado que pueda efectuarse dicha función, en la que, además de los cantantes del T. de la Z. hubieran tomado parte otros artistas de nombradía".

Crónica:

"-Suspendida la representación de *Los Magyares* durante dos días se volverá a poner esta zarzuela en escena a beneficio del Sr. Calvet, que tienen muchas simpatías entre los concurrentes al teatro de la calle de Jovellanos".

Nº 68. Madrid, 18 de mayo de 1857.

#### Crítica Teatral:

"Teatro de la Zarzuela: Hasta la hora en que escribimos estos renglones, dos únicas representaciones de *Un sobrino* han venido a interrumpir la triunfante marcha de *Los Magyares*, que siguen llamando la atención después de treinta y tantas noches del mismo éxito.

El libreto de *Un Sobrino* dicen que fue escrito hace ya algún tiempo, cuando la zarzuela no tenía las pretensiones de ahora, ni el público las exigencias de hoy día. No es de extrañar, pues, si el resultado no ha pasado de regular y nada más. La música nos ha parecido de escasa importancia, porque el compositor no ha encontrado en libreto grandes ocasiones donde lucirse.

En la ejecución se ha distinguido e primer término la Srta. Latorre, representando a una modista romántica, cuyo pan cotidiano es comer con el *Judío Errante* y acostarse con *Los Tres Mosqueteros*. Sus propios labios lo han confesado y por eso no tenemos reparo en divulgar lo que o es secreto para nadie. La Sra. Soriano, González y Cubero toman también parte trabajando con su acostumbrado celo.

E. V. de M".

#### Crónica:

"- Para esta noche anuncian en el T. de la Z. una función extraordinaria en la que tomará parte la *prima donna assoluta*, de los teatros de Italia: Sra. Rita Favanti, que cantará la cavatina de *El Barbero de Sevilla*, el brindis de *Lucrecia Borgia* y las variaciones de *Non piúmesia*.

-El día 20 se efectuará probablemente en el mismo teatro la función a beneficio de la Srta. Latorre que, por primera vez, desempeñará en *El Marqués de Caravaca* el papel de Rita, la criada. Veremos también al boticario, Don Procopio en *Buenas noches Sr. D. Simón*, cuya representación ofrecerá esta vez un nuevo aliciente, puesto que el tenor Sanz desempeñará el papel de D. Teodorito, y Salas y Becerra serán los mozos encargados de conducir al ridículo amante, metido en el cesto.

No sabemos si antes o después se volverá a poner en escena el *Moreto*, encargándose del papel de protagonista el Sr. Iruega que, como aficionado se ha hecho una reputación en los círculos filarmónicos de la corte".

Nº 69. Madrid, 25 de mayo de 1857.

#### Crónica:

"-En el T. de la Z. hemos tenido la semana pasada variedad de espectáculos. El miércoles cantó la Penco, en una función a beneficio de un compatriota suyo, y en las dos piezas que ejecutó, *La cigarrera* y *El vals de Venzano*, obtuvo la ovación que era de esperar. También Varessi recogió buena cosecha de aplausos en el aria de el poeta de *El coradino*.

A beneficio de Srta. Latorre se ha representado *Buenas noches señor Don Simón*, en la que tan excelente actor aparece Caltañazor. La Srtas. Latorre y Carolina Di-Franco trabajaron bien en los suyos respectivos, lo mismo que Calvet y Cubero, Salas, que en obsequio de la beneficiada se encargó del papel secundario, caracterizó perfectamente al *mozu gallegu*; pero el Sr. Becerra no tuvo a bien sacrificar los bigotes, y por lo tanto su transformación fue solamente de *mezzo carattere*.

Se ha exhumado *El Duende* para la función a beneficio del barítono Carbonell. Los Srs. Navarro y Carceller que en el T. de Variedades crearon los papeles del criado y posadero, los han representado también el sábado. Los demás actores de la compañía se esmeraron en la ejecución. Esta noche es el beneficio de Becerra. Toman parte en la función Romea y otros actores del Circo y canta la Srta. Uzal".

Nº 70. Madrid, 1 de junio de 1857.

Crónica:

"-Muy concurrido estuvo antes de anoche sábado el T. de la Z., con motivo de ser el beneficio de la Sra. Santa María, que desempeñó por primera vez en *Los Magyares* el papel de la Emperatriz M<sup>a</sup> Teresa. Las funciones de este teatro continuarán definitivamente todo junio. Es cierto que se está en tratos con la Ristori; pero falta terminar la negociación promovida por medio del telégrafo. Las probabilidades están en favor de un feliz éxito, puesto que la interesada y la empresa han aceptado ya las principales bases".

Nº 71. Madrid, 8 de junio de 1857.

Crónica:

"-La temporada teatral concluye en el coliseo de la Z. de la manera más satisfactoria. Además del extraordinario éxito de *Los Magyares*, ha tenido ocasión el público de conocer estas últimas noches a dos cantantes que podrían ser de gran utilidad. La Srta. Murillo tiene dotes para hacerse

aplaudir y si permanece en Madrid, adquirirá lo que ahora se echa de menos en su canto y manera de representar y olvida resabios adquiridos fuera de la corte. El Sr. Iruela, conocido ya ventajosamente como aficionado, ha hecho su aparición en la calle de Jovellanos representando el papel del Capitán Alegría, de *El Valle de Andorra*, muy satisfactoriamente. Tanto la Srta. Murillo como el Sr. Iruela han sido muy hábiles al pisar por primera vez las tablas del escenario; ha excedido el Sr. Iruela a las esperanzas de los mismos que tenían noticias de sus buenas disposiciones para distinguirse en el teatro.

La Srta. Da. Luisa Santa María, Srta. Fernández, González y Caltañazor, que toman parte en el representación de *El Valle de Andorra*, han trabajado con notable acierto. En *El vizconde* se ha distinguido la Srta. Fernández al lado de la Murillo, consiguiendo Caltañazor el mismo éxito de siempre. Por último en *Marina* cuya representación ha alternado con *El Vizconde*, debemos hacer mención particular de Salas, que desempeña uno de sus mejores papeles. La Srta. Santa María y Cubero también se han esmerado.

-Esta misma semana tendrá lugar en el T. de la Z. una variada función donde además de cantar la Sra. Matilde Feullet, tocarán los Srs. Monasterio y Molberg, el violín y xilocordeón.

-Esta noche es el beneficio de Caltañazor con *Los Magyares*. El de Cubero tendrá lugar dentro de pocos días. Se habla de *El tío Caniyitas*, desempeñado por actores que tienen muy buena reputación en los teatros de España, y de la tonadilla *El Trípili*, en la que tomarán parte Santa María, Salas y Caltañazor".

Nº 72. Madrid, 15 de junio de 1857.

Crónica:

"-La Sra. Santa María ha sido muy aplaudida en el papel de cantinera de *Catalina*, que no la habíamos visto desempeñar todavía en Madrid. También Salas ha cantado en *El estreno de una artista* con su acostumbrada maestría; pero en el beneficio de Cubero, estuvo verdaderamente feliz en el papel de Astucio. La misma noche volvimos a ver *El Tío Caniyitas*, bien caracterizado por el Sr. Molas, que procedente de la compañía lírica de Murcia y Cartagena se hallaba de paso en esta corte. La Sra. Jiménez, encargada del papel de *Cutana*, salió tan sobrecogida que apenas pudo tomar parte en la función.

Para esta semana anuncian *Moreto*, desempeñando el Sr. Iruela el papel de protagonista. También es posible que volvamos a ver a la Sra. Molas que dejó buenos recuerdos en *El sueño de una noche de verano*. Se habla de *El grumete* en cuya ejecución tomarán parte cantantes no conocidos en los teatros; y para el beneficio del cuerpo de coros se prepara una función entretenida. Baste saber que veremos a Caltañazor transformado en Sor Angustias (de *Mis dos mujeres*), y a los coristas masculinos ataviados con el traje de colegialas novicias del convento".

Nº 73. Madrid, 22 de junio de 1857.

Crónica:

"-Parece que entre el empresario Fuentes de Barcelona y la Ristori no ha habido avenencia, suponen algunos periódicos que no veremos ya a la eminente trágica en Madrid. Conviene no olvidar que con quien la Ristori ha estado en comunicación últimamente es con la empresa del T. de la Z. y aceptadas como ya están por ambas partes las bases del convenio no hay motivo para que perdamos la esperanza de poseer este otoño a esta notabilidad europea.

-La representación de *Los diamantes de la Corona* que debió efectuarse el sábado, tendrá lugar esta noche. En su lugar se presentó antes de anoche, con el éxito de siempre.,y ayer ha debido también cantarse, la zarzuela *Los Magyares*"

Nº 74. Madrid, 29 de junio de 1857.

Crónica:

"-A pesar de que algunos periódicos han asegurado que la Srta. Murillo había firmado su escritura con la empresa del T. de la Z. dudamos de la noticia a no ser que en las últimas 24 horas haya habido avenencia por ambas partes.

Sentiremos mucho que la Srta. Murillo no permanezca en Madrid, donde a no dudarlo hubiera alcanzado mayores triunfos que en los teatros de provincias.

Tampoco la Srta. Da. Luisa Santamaría continuará, según parece, en el T. de la calle de Jovellanos. Deja recuerdos muy gratos, y es una adquisición

para cualquiera de los coliseos de alguna importancia donde se canten zarzuelas.

¿Tendremos a la Srta. Mora?, esta es la pregunta que se dirigen los que más diariamente concurren al T. de la Z., donde la Sra. Mora acaba de cantar *Los diamantes de la Corona*, con el mismo feliz resultado que años atrás ejecutó *El sueño de una noche de verano*.

Carolina Di-Franco, Caltañazor y González, se han distinguido también en la representación, en donde el público ha tenido también el gusto de ver hacer uso de la palabra a la Srta. Da. Luisa García, que ha representado papeles de segunda importancia en los teatros de la corte y fuera de Madrid, y que por sus dotes físicas, elegancia y maneras distinguidas, merece desempeñar otro puesto menos molesto que el accidentalmente desempeña en el T. de la Z".

Nº 75. Madrid, 6 de junio de 1857.

Crónica:

"-El compositor Gaztambide se ha detenido en Valencia, de donde parece que regresa a la corte sin efectuar su viaje a Barcelona. Un periódico de la capital del Turia ha publicado:

"Se halla actualmente en Valencia el conocido compositor D. Joaquín Gaztambide y parece ser que su venida tiene importante relación con la de la Ristori. El Sr. Gaztambide como empresario del T. de la Z. de Madrid, está contratando con la Ristori 25 representaciones, 15 que ha de dar la célebre actriz en este coliseo, y las restantes en varias capitales de España. A este fin el Sr. Gaztambide se entiende con los empresarios de Barcelona y Valencia, y es de presumir que su venta a esta capital produzca el resultado que deseamos. Sin embargo, parece que la combinación del periodo de tiempo en que ha de dar la Ristori las 25 representaciones en España, ofrece hasta ahora alguna dificultad."

-Según dice un periódico, los Srs. Gaztambide, Olona, Salas y Barbieri, empresarios del T. de la Z., han dirigido una muy atenta circular a los abonados dándoles las gracias por su constancia y por sus favores".

Nº 76. Madrid, 13 de junio de 1857.

Crónica:



"-Si no ocurre algún incidente imprevisto, se puede asegurar que las representaciones de la célebre Ristori, darán principio en el T. de la Z. el 15 de septiembre y durarán hasta principios de octubre.

-El Señor Vice-protector del Conservatorio de música y declamación, ha invitado oficialmente a los Srs. Barbieri, Gaztambide y Salas para que tomen a cargo en dicha escuela la enseñanza de las clases de canto, con aplicación al teatro lírico-español.

Parece que dichos señores se han excusado, no permitiéndoles sus ocupaciones diarias dedicarse a trabajo ninguno que no dependa de la empresa teatral que dirigen".

Nº 77. Madrid, 20 de junio de 1857.

Crónica:

"-Ya podemos anunciar como cosa positiva y segura,, la venida a Madrid de la célebre trágica italiana Sra. Ristori. La empresa del T. de la Z. ha depositado en la casa de Fould de París 20.000 francos, e igual cantidad la Ristori en casa de Bayo, de esta corte, como garantía mutua del contrato.

El abono será por quince representaciones, únicas que podrán ejecutarse, puesto que el día 15 de octubre dan principio en el mismo teatro las funciones de zarzuela.

Sabemos que son muchos los pedidos hechos ya, para poder ver a tan celebrada actriz cuyo repertorio se compone de las siguientes tragedias: *Mirra, Francesca da Rimini, Ottavia, Le False Confidenze, Fedra, Rossamunde, María Stuardo, Medea, Fazio, Camma, Elisabetta, Pia Tolommoi, Macbeth, La Locandieve.*

-Algunos de los artistas que han trabajado en el T. de la Z, han sido ajustados para el T. Principal de Cádiz, durante los meses de julio y agosto. El tenor González sale hoy mismo de Madrid, con este objeto, y dicen si las Sras Latorre y Murillo están a punto de hacer lo mismo".

**6. LA ZAMBOMBA.** *Gaceta Musical. de Teatros, Literatura y Nobles Artes.* Madrid

10 de agosto de 1857.

Crónica:

"-A pesar de haberse dicho estos últimos días que el tenor Sanz volvía al T. de la calle Jovellanos, tenemos motivos para creer que ha sido contratado por Málaga.

-(...) También parece que la escuela de canto que la empresa del T. de la Zarzuela se propone establecer está muy concurrida".

#### IV. DOCUMENTOS LITERARIOS

##### 1. UN DIA EN MADRID.

Mesonero Romanos

"Al rayar el día empieza lentamente el movimiento de este pueblo numeroso. Se abren sus puertas para dar entrada a infinidad de aldeanos que conducen las producciones de sus lugares circunvecinos para depositarla en los abundantes mercados de la capital. Otros circulando por ella con sus provisiones permanecen durante toda la mañana ocupados en la venta por menor. En estas primeras horas los tahoneros contados en sus caballos con enormes serones, reparten el pan en todas las direcciones pregonando sus refrescos; las tiendas se llenan de mozos y criados que concurren a beber; los carros de los ordinarios que salen se cruzan con al rechinante carreta de bueyes que viene cargada de carbón; las plazas y mercados van progresivamente llenándose de gentes que se ocupan en las compras por menudo; las iglesias de ancianos piadosos y madrugadores, que concurren a las primeras misas de la mañana, y los talleres de los artesanos de multitud de obreros que van alegres a sus trabajos respectivos. Suenan las nueve, y el tambor de las guardias que se relevan se hace oír en todos los cuarteles de la capital. Las jóvenes elegantes, que habían salido a misa o a paseo en un gracioso *négligé*, vuelven lentamente a sus casas, por supuesto acompañadas casualmente. Tampoco falta su

casual compañía a la alegre sirvienta, que, con el cesto de provisiones bajo el brazo, viene prestando piadoso oído a los tiernos acentos del agraciado barberito o del gracioso ordenanza. Los cafés retirados, las tiendas de vinos, las hosterías presencian a tales horas estos obsequios misteriosos; pero a las diez el cuadro ha variado su aspecto: los coches de los magnates, de los funcionarios públicos, seguidos a carrera por la turba de pretendientes, que los espera a su descenso, corren hacia los Ministerios y las oficinas públicas; el empleado subalterno, saboreando aun su chocolate, marcha también a colocarse en su respectiva mesa; los estudios de los abogados quedan abiertos a la multitud de litigantes; el ruido de la moneda resuena en el contador del comerciante; el martillo en el taller del artesano, y las elegantes tiendas de modas, bien decoradas, bien frescas y limpias, empiezan a dar entrada a las diligentes damas, que viene a saciar en ellas sus caprichos y su vanidad. La Puerta del Sol empieza a ser el centro del movimiento del público y del quietismo de una parte de él, que se la reparten como su propiedad. Los corredores subalternos de préstamos y avisos de bodas, llegadas de forasteros y nombramiento para volantes, y las vendedoras de naranjas hacen conocer sus excelentes pulmones.

La agitación entre tanto, se ha hecho más general. Los elegantes carruajes dan paso a las emcumbreadas y enormes diligencias que salen para todos los puntos; las gentes a pie cruzan las calles con bien diferentes objetos; hombres de negocios, desocupados, curiosos, mujeres, muchachos, todos corriendo en distintas direcciones, forman una confusión, un ruido, un movimiento, a que el forastero tiene trabajo en acostumbrarse. Las secciones de los cuerpos colegisladores, los juzgados de la villa, la Caja de amortización y otros muchos objetos llaman una parte de la multitud; los litigantes cargados de papeles; los procuradores de sus procesos; los escribanos y abogados con sus respectivas clientelas, apenas dejan paso franco al observador en las cercanías de los tribunales supremos. El artesano, ente tanto, que al punto de las doce, dejó su trabajo prepara su comida sencilla, mientras los pretendientes va a ocupar su conocido lugar en la antesala de la secretaría el petimetre varía su traje para empezar la pesada ocupación de sus inútiles visitas, y la dama ensaya sus estudiadas palabras. La una. ¡Hora preciosa! Los pretendientes la esperan con ansia para saber el resultado de sus solicitudes; el especulador para acudir a la Bolsa a oír el alta o baja de los fondos públicos; la

encantadora belleza para recibir la visita de su apasionado; el hombre del pueblo para sentarse en su sencilla mesa, y para todos es aquella hora de esperanzas. Dos horas después las oficinas van desocupándose; se cierran bufetes, tiendas y despachos, y cada cual se prepara a sentarse a la mesa; los celibatos y forasteros corren a las fondas a recobrar sus fuerzas, mientras que el padre de familia, en su casa, saborea una comida frugal, sazónada con la presencia de los suyos. Más tarde las mesas elegantes ofrecen en sus exquisitas salsas un tormento al estómago, y en la etiqueta un inconveniente al placer. La población permanece en reposo; la siesta en los pocos meses de verano se prolonga más de una hora; pero a las cinco vuelve la animación, que va en aumento en las horas posteriores. Entonces ya se prescinde en general de los trabajos, dando más lugar a los placeres; los paseos empiezan a poblarse de gente de todas condiciones; los toros, las meriendas y volatines ofrecen diversiones a todas las clases; en el Prado luce la sociedad elegante, los brillantes trenes y la esmerada compostura; la multitud, esparciéndose fuera de las puertas busca los paseos adecuados a sus gustos. Todos permanecen en ellos hasta que la noche se acerca; y mientras que unos se retiran a sus modestas habitaciones a sentarse a sus puertas y cantar al son de su guitarra o de la de los músicos ciegos, otros pueblan los cafés y los billares. Las tertulias o pequeñas reuniones de confianza ofrecen entre tanto su sencilla franqueza, y los teatro, liceos, y casinos el punto de reunión de las gentes de buen tono. La multitud va disminuyendo en las calles; los barrios apartados permanecen solitarios y sólo los del centro ofrecen todavía vida hasta después de cerrados los teatros. La mayor parte vuelve a sus casa a disfrutar del reposo; pero otra parte prolonga la vida que hurtaron al día, ostentando en tertulias elegantes sus estudiados adornos o arruinándose en juegos reprobados; sus coches hacen retemblar las pacíficas calles, y va disminuyendo su número hasta que ya a las dos de la mañana se oye sólo la voz del vigilante *sereno*, que canta la hora y avisa al desvelado las que aun le faltan que penar. Los cantos de las aves precursoras del día suceden a aquel silencio, y el cuadro anterior vuelve a comenzar."

Mesonero Romanos: *Manual de Madrid*, 1843.

## 2.LOS AYACUCHOS.

## Episodios Nacionales.

Benito Pérez Galdós

"1841.

(...) Con algunos personajes que por razón de proximidad a las reales personitas las trataban con relativa confianza, subsistió la travesura de los apodos después conocidos los nombre, y en este caso se hallaba el gentilhombre don Mariano Díaz de Centurión, a quien pusieron el mote de don Chepe, que había aprendido en unos versos andaluces de Rubí o de Andueza. Hallábase entonces muy en boga el género andaluz, escenas de mujerío, guapezas de contrabandista, amores y navajazos, con ceceo y habla macarena. Las niñas sabían de memoria trozos de esta literatura, y en ella encontraron el Chepe, que aplicaron a una persona ceceosa, dicharachera y un poquito cargada de espaldas".

*Los ayacuchos. Episodios Nacionales.* Benito Pérez Galdós

"Junio, 1842.

(...) Comimos juntos Miguel y yo, y nos fuimos al Príncipe. Al teatro le han dado una mano de pintura y le han refrescado el oro. A pesar del afeitte lo encuentro más triste que en nuestros tiempos. La concurrencia me ha parecido la misma: las damas que lucían en plateas y entresuelos no se han movido de sus palcos, tal fue mi ilusión desde la última vez que las vi. La de Oliván, empero, ha cambiado de lugar: su constelación deriva un poco más hacia el proscenio, metiéndose más en *capricornio* y confundiéndose con *Arcturus*. La Osa Mayor (ya sabe usted quien es) no ha cambiado de sitio en el firmamento teatral, ni Berenice, la de espléndida cabellera. Junto a ésta brilla Mercurio, que ha tiempo, según dicen, rompió con la mayor de las Cabrillas. Vi *La escuela de las casadas*, de Bretón, que me recuerda *L'école de femmes*. Es linda comedia, y la representan de maravilla Romea y Matilde. En el segundo entreacto subimos al cuarto de Julián, donde fui recibido con vítores y palmadas, y la indispensable denominación de ayacucho. Porque allí, como en todas parte, no se habla más que de política, y el aposento del actor parece club, logia o rincón de café patriótico. La procerosa figura de don Juan Nicasio se destacaba entre el ilustre senado, y no faltaban Vega y Rubí, con quienes reanudé mis amistades, entablándolas nuevas, con un poeta que ya conocía de vista, Ramón Campoamor, ahora muy

mimado del éxito, autor de un tomo de lindísimas *Fábulas*, que compré en casa de Boix y estoy leyendo (...)"

"Junio, 1842.

Anoche estuve en el Circo, que han convertido en teatro, sin conseguir que esté menos feo que antes: pero al espectáculo de los caballitos es preferible la ópera italiana, con buena orquesta y cantores de mérito. Oí *La Vestale* de Mercadante, que me habría gustado si estuviera mi espíritu mejor dispuesto para las emociones del arte."

### ***¿QUÉ COSA ES POR ACA EL AUTOR DE UNA COMEDIA?***

(Artículo nuestro)

M. J. de Larra

"Como el teatro lleva camino de reducirse a una diversión puramente ideal, nos damos prisa a insertar entre nuestras habladurías unas cuantas concernientes a este ramo, antes de que dé la última boqueada esta expirante fantasma<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> "Como conocemos el público que ha de leernos nos apresuramos a dar la satisfacción al lado de la que pudiera creerse ofensa. Repetimos que respetamos como nadie los usos establecidos. Más: sabemos que la mejor voluntad anima a las personas que tienen parte en el gobierno de los teatros; nosotros mismos, en particular, debemos favores, a que sabemos estar agradecidos, y aprovechamos esta ocasión para dar públicamente las gracias a los señores de la Comisión y a D. C. C., encargado de la parte directiva, que en ocasiones ha tenido la bondad de distinguirnos. Y ahora que hemos cumplido con lo que el agradecimiento nos prescribe, cumpliremos con la obligación que el amor que profesamos al bien nos impone. Hemos tenido que recibir como favor lo que creemos justicia: creemos que hay abusos, por mejor decir, que hacen falta usos nuevos. Creemos también que los señores que dirigen el teatro no pueden manifestar más celo del que manifiestan: las mejores de que hemos sido testigos; el magnífico espectáculo de la ópera que a toda costa nos ha proporcionado: lo que se ha esmerado en salir del carril

Nuestras dudas se nos ofrecen al entrar en esta materia al hacer aquella sencilla pregunta, ¿estaría de más que explicásemos qué quiere decir por acá, qué autor, y qué comedia?, ¿lo saben todos?, no, ¿lo saben algunos?. Como de esos algunos habrá que no lo sepan. Pero comoquiera que vivan muchos sin saberlo, y no por eso se mueran ni les acontezca mal alguno, sino, antes por el contrario, tengan esos cuidados menos, nos hemos determinado a no levantar el velo que cubre el sentido de aquellas oscurísimas palabras, quien sabe si movidos también de cierto temor de no acertar en nuestro propósito, ¿lo sabemos nosotros?, ¿somos inteligentes en la materia?.

Pero dirá el lector que hoy se nos vuelve todo escrúpulos y cosquillas; que si sólo hubieran de hablar de las cosas los que de ellas entendieren, sería preciso renunciar en el mundo al encanto de la conversación. Si esto es así, hablemos, como los demás, sólo porque tenemos recibido este don precioso del Altísimo, que en su alta sabiduría, no nos le dio sin duda, para callar.

El mayor número de las gentes, cuando concurre a la representación de una comedia, y la aplaude si le parece buena, cree que el autor ha sacado el fruto de sus vigilias y del don rarísimo que de agrandar a los más recibió de la Naturaleza; discurre espontáneamente y sin trabajo que aquella entrada y cuantas produce aquel drama son debidas al talento del

---

acostumbrado, excediéndose a pagar a los mismo poetas, años pasados, como nunca antes se les había pagado, todo lo prueba. Peor esto no es bastante todavía; creemos también que no está en sus manos hacer más, y que quien ha de hacer el milagro ha de ser la misma opinión pública que lo puede todo. Pero se necesita mucho tiempo, y lo que es más, la opinión pública necesita encaminarse hacia el bien: es un ciego bien intencionado; es preciso dirigir su palo. Esta obligación nos hemos impuesto, y la cumpliremos mientras podamos, como buenos españoles que adoramos la prosperidad de nuestra patria, el lustre de nuestro buen Gobierno y la gloria del nombre español. Así pues repetimos que nuestras alusiones nunca son contra las personas, siempre contra las cosas. Creemos, al tomar este cargo, que no todos no agradecerán seguir las intenciones del mismo ilustrado Soberano, que ha rendido a nuestro gran poeta cómico el mayor homenaje que es posible tributar a un hombre que ya no existe, y que al imprimir sus obras ha dado una prueba incontestable, que hace tanto honor a sus luces como al talento de Moratín, de la decidida protección que dispensa a ese desgraciado ramo de nuestra literatura.

autor, y que saliendo de aquellos fondos cuanto gasto se ocasiona, al autor aquel y los demás autores de comedias son los que dan de vivir a los actores, a las empresas y a todos los dependientes y sanguijuelas, que no son pocas, de semejantes casas. Esto parece natural a primera vista, y no necesita haber cursado en Salamanca para conocer que a no haber dramas que representar, sean de la clase que se quiera, inútil sería el teatro con todas sus consecuencias. Pero como hemos nacido en el siglo de los prodigios, ha de saber el mayor número de las gentes que no sólo no es así, sino que se equivoca groseramente al pensarlo de esa suerte,

Dejemos aparte los sofiones y respuestas acedas que hasta llegar al ansiado y terrible momento de la representación ha tenido que sufrir el autor de cuantos tienen la menor parte en estos negocios, los sustos que le da una censura origina, las esperanzas tantas veces desvanecidas entre el choque de las pasiones o intereses encontrados, de las opiniones diversas, de mil vanidades pueriles, de mil vientos contrarios en fin, que se estrellan en aquella sola caña débil y por fortuna flexible de su desamparada comedia. Llegó al puerto, y va a descorrerse el telón. ¿Quién es el pobre autor entonces? ¡Infeliz! Si no ha mendigado un asiento, una escondida galería, le será preciso comprar su billete, y si para la primera noche se han dignado ofrecerle espontáneamente algún palco tercero o un par de lunetas, la segunda, la tercera, cuantas noches se representa la hija de su talento, otras tantas habrá de comprar el derecho de ver la comedia que sin él no se representaría.

Tiene libre y gratuita entrada en el teatro y con justicia, el censor ilustrado que la censuró, los representantes de la villa cuyo es el local, el médico de las compañías, el oficial de la guardia, los mismos soldados que la componen, los actores que no la representan, los operistas que cantan, etc. ¿Quién, pues, no tiene entrada franca en el teatro, por poca relación que tenga con sus dependencias? Sólo el autor de la comedia; y este nuevo Midas, que vuelve en oro cuanto toca, muere privado de lo más preciso.

¡Buena fuera, efectivamente, que se viniera el pazguato del autor con sus manos muy lavadas a arrellanarse en una luneta todos los días!, ¿Y por qué?, ¿porque tiene talento, porque ha compuesto la comedia? ¡Mire usted qué recomendaciones! ¡Si fuera el que enciende la araña, que es hombre de luces!... ¡Pero el autor! ¡Qué compre sus billetes todo el año,



que para eso se le dan luego mil o dos mil reales lo menos, por su trabajo, que es un asombro un despilfarro...!

Pero, señor, ¿dónde ha de estudiar el pobre autor sino en el teatro?, ¿Puede conocer el gusto del público si no concurre al teatro diariamente?, ¡Qué aprenda a hacer comedias en un libro del álgebra, o que gaste su dinero!.

De mala gana nos chanceamos. Nosotros creíamos que el autor era la primera persona.

Supongamos por un momento que se retira el público, que no existen actores que representen, y que desaparece el local; todavía quedará la comedia escrita e impresa, que, si es buena, deleitará e instruirá a las gentes de casa en casa. Y supongamos, por el contrario, que está lleno el local, que vino la guardia, que preside la autoridad, y que desaparecen las comedias, y se les borra de la memoria a los actores la que para aquella noche traen estudiada; ignoramos completamente qué puede hacer toda aquella buena gente allí reunidos, qué la guardia, qué los actores, y qué el magnífico edificio, ni qué puede quedar de todo ello que dé deleite o de provecho sea para persona nacida.

Digámoslo, en fin, de una vez. El que ha de hacer comedias buenas, ni puede, ni quiere, ni sabe hacer otra cosa; y si emplea en ir al teatro, que es su único libro, el corto premio de sus tareas, ¿con qué vivirá?.

Lejos estamos todavía de pedir que se perjudiquen los intereses del teatro; sólo pedimos que pueda sentarse el pobre autor donde no haya nadie sentado.

Lejos estamos también de pretender que todo el que haya dado al teatro una mala farsa quede con derecho a la libre entrada. No. Pero el que hace del teatro su profesión, el que ha dado una, dos, tres, diez, veinte comedias, el que otra cosa no hace en toda su vida sino llenar las arcas de los coliseos y mantener con su talento a todos sus dependientes, ¿será el único que no pueda mirarlos como su casa? En otras partes no sólo tiene los poetas la entrada franca, sino gran parte de los billetes para despacharlos por sí... Pero también en otras partes es la más apreciada la aristocracia del talento. En otras partes, un hombre dedicado a la literatura tiene profesión conocida y puede responder a la Policía: "Soy literato". Por acá, un literato es un vago sin oficio ni beneficio, y el que vive de su talento es menos todavía que el que vive de sus manos; si quiere

poner en su carta de seguridad "escritor público", habrá quien le ponga *escribiente*, y diga que todo es escribir.

Oyese después gritar: "¡El teatro se arruina!, ¡no hay comedias!"  
¿Quiénes, queréis, gritadores de café, que compongan comedias?,  
¿Queréis héroes en los poetas, o queréis cuerpos gloriosos?, ¿Queréis que suden y se afanen para divertiros y enseñaros, y recoger por único fruto de su talento en el cual pueden tan poco rivalizar con ellos, el desprecio o la befa, el oprobio o el vilipendio?.

Hombre de talento, arroja tu pluma, y cuando, inspirado del estro que te domina, quieras escribir para tu gloria, guarda tus producciones para tiempos más felices. Háganlas iguales los necios que te menosprecian o cierren en buena hora los teatros, que no para ti hanches de plata, como no para ella llena de miel la laboriosa abeja sus panales.

Quema tus borrones, y antes que compres tan cara tu ignominia, busca cordeles y ahorra para siempre ese fatal y estéril talento, que ningún premio se granjea, que sólo para tu tormento te dio entre tus compatriotas la Naturaleza.

Más nos queda todavía que decir en tan fecunda material y para otros artículos reservamos el acabar de probar que el autor de una comedia no es nadie por acá. De una manera irrecusable; donde probaremos que el teatro se arruina, y que debe arruinarse; que nada tiene de particular que sólo se vea salir la luz una comedia nueva de años en años; que es un hombre sobrenatural el que de día las compone, y, en fin, que si las comedias son buenas, debe tratarse de proteger a los que sean capaces de componerlas; y si son malas, deben prohibirse del todo, y cerrarse los teatros, y enviar a paseo al loco que las escribe."

Mariano José de Larra. Artículo publicado el 25 de septiembre de 1832 en *El pobrecito hablador*.

### ***¿Quien es el público y dónde se encuentra?***

(Artículo mutilado, o sea refundido. Hermite de la Chaussée d'Antin)

**Mariano José de Larra**

"El doctor tú te lo pones,  
El Montalván no le tienes  
Con que quitándote el don

Vienes a quedar Juan Pérez

(Epigrama antiguo contra el doctor don Juan Pérez de Montalván)

[...]

En otra, cuatro leguleyos que no entienden de poesía, se arrojan a la cara en forma de alegatos y pedimentos mil dieterios disputando acerca del género clásico y del romántico, del verso antiguo y de la prosa moderna.

Aquí cuatro poetas que no han saludado el diapasón se disparan mil epigramas envenenados, ilustrando el punto *poco tratado* de la diferencia de la Tossi y de la Lalande, y no se tiran sillas por respeto al *sagrado* del café.

Allí cuatro viejos en quienes se ha agotado la fuente del sentimiento, avaros, digámoslo así, de su época, convienen en que los jóvenes del día están perdidos, opinan que no saben *sentir* como en su tiempo, y echan abajo sus ensayos, *sin haberlos querido leer siquiera*.

Acullá un periodista *sin período* y otro periodista con *períodos interminables*, que no aciertan a escribir artículos que se vendan, convienen en la manera indisputable de redactar un papel que llene con su fama sus gavetas, y en la importancia de los resultados que tal o cual artículo, tal o cual vindicación debe tener en el *mundo* que no los lee.

Y en todas partes muchos majaderos, que no entienden de nada, disputan de todo.

Todo lo veo, todo lo escucho, y apunto con mi sonrisa, propia de un pobre hombre, y con perdón de mi examinando: "El ilustrado público gusta de hablar de lo que no entiende."

Salgo del café, recorro las calles, y no puedo menos de entrar en las hosterías y otras casa públicas; un concurso crecido de parroquianos de domingo las alborota merendando o bebiendo, y las conmueve con su bulliciosa algazara; todas están llenas: en todas el Yepes y el Valdepeñas mueven las lenguas de la concurrencia, como el aire de la veleta, y como el agua la piedra del molino; ya los densos vapores de Baco comienzan a subirse a la cabeza del p'público, que no se entiende así mismo. Casi voy a escribir en mi libro de memorias: "El respetable público se emborracha"; pero felizmente rómpese la punta de mi lápiz en tal mala coyuntura, y no

siendo aquel lugar propio para afilarle, quédase *in pectore* mi observación y mi habladuría.

Otra clase de gente entretanto mete ruido en los billares, y pasa las noches empujando las bolas, de l cual no hablaré, porque éste es de todos los públicos el que me parece más tonto.

Abrese el teatro, y a esta hora creo que voy a salir para siempre de dudas, y conocer de una vez al público por su indulgencia ponderad, su gusto ilustrado, sus fallos respetables. Esta parece ser su casa, el templo donde emite sus oráculos sin apelación. Representase una comedia nueva; una parte del público la aplaude con furor: es sublime, divina; nada se ha hecho mejor de Moratín acá; otra la silba despiadadamente: es una porquería, es un sainete, nada se ha hecho peor desde Comella hasta nuestro tiempo. Uno dice: "Está en prosa, y me gusta sólo por eso: las comedias son la imitación de la vida; deben escribirse en prosa." otro: "Esta en prosa y la comedia debe escribirse en verso, porque no es más que una ficción para agradar a los sentidos; las comedias en prosa son cuentecitos caseros, y sí muchos las escriben así, es porque no saben versificarlas." Este grita: "¿Dónde está el verso, la imaginación, la chispa de nuestros antiguos dramáticos? Todo eso es frío; moral insípido, lenguaje helado; el clasicismo es la muerte del genio".

M. J. de Larra. Artículo publicado el 7 de agosto de 1832

### ***De las traducciones***

***De la introducción del vaudeville francés en el teatro español. La viuda y el seminarista. Los guantes amarillos, piezas nuevas en un acto.***

Mariano J. de Larra

"Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés, y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien, por que para traducirla mal, no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular el que tiene que servirse del segundo, no anda escaso del primero.

Sabiendo todas estas cosas, no se ignora que el gusto en teatros es variable; que en tanto hay efectos teatrales, en cuanto se establece entre el autor y el espectador una comunidad de afectos y de sensaciones; que de diversidad de costumbres nace la diferente expresión de las ideas; que lo que en un país y en una lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar a ser en otros una necesidad vacía de sentido; que un carácter nuevo en Francia puede ser viejo en España; no se ignora en fin que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar: es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente; de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales. Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: *Dice monsieur Scribe*, etc. , etc.

Esto con respecto a la comedia; por lo que hace al drama histórico, a la tragedia, o cualquier otra composición dramática cuya base sea un hecho heroico, o una pasión, o un carácter célebre conocido, éstos ya son cuadros igualmente presentables en todos los países. La Historia es del dominio de todas las lenguas; en este caso basta tener un alma bien templada y gusto literario ejercitado para comprender las bellezas del original; no se necesita ser Víctor Hugo para comprender a Víctor Hugo, pero es preciso ser poeta para traducir bien a un poeta.

La tarea, pues, del traductor no es tan fácil como a todos les parece, y por eso es tan difícil hallar buenos traductores; porque cuando un hombre se halla con los elementos para serlo bueno, es raro que quiera invertir tanto trabajo sólo en hacer resaltar la gloria de otro. Entonces es preciso que sea muy perezoso para no inventar, o que en su país tenga establecida muy poca diferencia entre el premio de una obra original y el de una traducción, que es precisamente lo que entre nosotros sucede.

Nuestro teatro moderno no carece de buenos traductores. Entre todos se distingue Moratín: nótese cómo en *El médico a palos* españoliza una comedia, producción no sólo de otro país, pero hasta de una época muy anterior; hace con ella el mismo trabajo que Molière había hecho con Terencio y Plauto, y que Plauto y Terencio habían hecho sobre Menandro. No era Marchena poeta cómico, pero merece un lugar distinguido entre los traductores. Gorostiza fue menos delicado, si tan

buen traductor, porque alcanzó un tiempo en que era más fácil revestirse de galas ajenas; y así sin que queramos decir que siempre fue plaguario, muchas veces no vaciló en titular originales sus piraterías.

Posteriormente la traducción fue entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo de abrirse la puerta al mercado extranjero, y multitud de truchimanes con el Taboada en la mano y valor en el corazón se lanzaron a la escena española.

El vaudeville, género de composición dramática puramente francés, fue una mina inagotable; género complejo, verdadero melodrama en miniatura, así participa de la ópera como de la comedia; hijo de las costumbres francesas, bástale su diálogo diestramente manejado y erizado de puntas epigramáticas; esto, y algunos casos monótonos que giran casi siempre sobre temas semejantes, bastan a adornar una idea estéril que pocas veces produce más de una o dos escenas medianamente cómicas. El público francés, tan cantor como mal músico, se paga de eso, y tiene razón, porque no le da más importancia que la que tiene, y porque rico el teatro de cómicos excelentes, el juego mímico y la perfección del arte prestan interés del otro lado de los Pirineos a la composición más desnuda de mérito y de originalidad.

Pero aquí donde el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser, es decir, la parte música, aquí donde no es la expresión de las costumbres, aquí donde el público ha menester de composiciones más llenas, de más ingenio y enredo, su introducción deja de ser muy arriesgada, y sólo se le podía admitir en cuanto a comedia y a cuenta de comedias. Son sólo admisibles, pues, en la escena española aquellos vaudevilles que giran sobre un argumento y un enredo cómico de algún bulto, y aquellos en que queda material para llenar una pieza en un acto aun después de suprimida la música, y eso sin darle gran importancia, sin tratar de llenar con ellos una función entera. La empresa que todavía tiene los teatros emprendió esto y trató de sustituirles a nuestros sainetes, piezas verdaderamente cómicas nacionales y populares, pero cuya muerte era próxima desde que los ingenios se desdeñaban de componerlas, y que, por lo repetidos ya sabidos que están ya del público, apenas podían ser ya de utilidad. Otra mira se llevó en esto: los sainetes tienen el inconveniente de halagar casi siempre las costumbres de nuestro pueblo bajo, por los términos en que están (generalmente) escritos, en vez de tender a corregirlas y suavizarlas,

poniéndolas en ridículo; todo lo que fuese proponerse ese fin sustituyendo a los palos, a las alcadadas y a las sandeces de los payos, rasgos agudos y delicados de ingenio, era laudable.

Pero esto no podía conseguirse sin revestir los vaudevilles de la misma nacionalidad y popularidad de que aquéllos gozaban: sólo así se podía introducir un género nuevo, y eso fue lo que se descuidó. De aquí que todo el triunfo que han podido conseguir los vaudevilles ha sido pasajero y efímero, y son muy pocos los que han quedado en el caudal, y no han pasado rápidamente después de unas cuantas noches de representación.

¿Y cuáles son los que han quedado? Aquellos que tenían más analogía con nuestras costumbres, o aquellos en que una idea verdaderamente cómica y original se hallaba bien adoptada y desarrollada por un traductor hábil.

Ocasión es ésta de hacer justicia a quien la merece: uno de los que mejor han traducido vaudevilles, uno de los que hubieran podido españolizar el género nuevo, es don Manuel Bretón de los Herreros. Seguramente, si todos los vaudevilles que se han adoptado hubiesen sido y se hubiesen traducido como *La familia del boticario*, como *No más muchachos*, y otros del mismo traductor, verdaderos modelos de esa clase de trabajo, sólo elogios tendrían que salir de nuestra pluma. Son sólo comparables con las traducciones del señor Bretón algunas de otro joven poeta bien conocido: ya nuestros lectores habrán adivinado que hablamos del señor de Vega; y decimos algunas, porque no las ha cuidado todas igualmente; pero siempre le harán honor *El gastrónomo sin dinero*, *El cambio de diligencias*, *Quiero ser cómico*, y otras, en algunas de las cuales sobre todo está tan bien hecha la traducción, que puede, (con justicia) llamarlas casi originales.

Tanto nos hemos remontado, (llevados de nuestra imaginación), que apenas sabemos ahora pasar de los señores Bretón y Vega a los traductores o truchimanes de *La viuda y el seminarista* y de *Los guantes amarillos*.

(Toda comunicación está interceptada, y sin una violenta transición, sin pedir antes perdón a aquellos escritores por haber hablado de ellos en un artículo destinado al examen de estas piezas, no nos es posible entrar en materia.)

Parece que de las dos cosas que hemos dicho ser necesarias para traducir mal una comedia, los traductores de estas dos novedades no han

tenido más que una, esto es, el atrevimiento, porque a haber tenido también diccionario, imposible es que hubiesen hecho tan mezquinos truchimanes."

[ ... ]

Artículo publicado el 11 de de marzo de 1836 en *El español*.

## **SOBRE LA INFLUENCIA DEL TEATRO EN LAS COSTUMBRES**

Manuel Agustín Príncipe

### **ARTICULO 1º**

"Estamos en un época en que todo se controveierte y en que todo se pone en duda. El teatro considerado antes como institución la más influyente en las costumbres, ha sido mirado en estos días de un modo absolutamente distinto, y lo que otros tiempos fue un máxima admitida sin contradicción de ninguna especie, ha llegado a calificarse en los nuestros de opinión enteramente gratuita y destituida de fundamento. ¿Es esto realmente así?, ¿debe considerarse la escena como una institución de recreo público, sin más utilidad o importancia que la que lleva consigo una diversión popular, o deberemos mirar en el teatro algo más que un recreo, reconociendo en él un elemento efectivo de moralidad o desmoralización, según se dirija?; tal fue como hemos dicho la opinión de nuestros padres, tal es el modo de ver de una buena parte de la generación presente, y tal el nuestro si hemos de decir lo que sentimos. Pero al ver que muchos poetas dramáticos, han negado o han afectado negar en sus obras esa verdad importante, al considerar que no han faltado escritores, y escritores de nota, que siguen y mantiene con la mayor seriedad opiniones enteramente contrarias a las nuestras, justo será examinar las razones en que apoyan su dictamen para apreciar esta cuestión importante en el valor que se merezca.

El malogrado Fígaro, ese hombre justamente célebre por la intención y profundidad de sus pensamientos, y aun más que por esto, por el arte particular con que sabía sazonzarlos y picar la curiosidad del lector, no titubeó en considerar el teatro como una institución poco menos que insignificante por lo que respecta a la moral pública. "Los hombres, -



dice-, salen del teatro con corta diferencia, lo mismo que entraron: el teatro rara vez corrige, así como también rara vez pervierte: el hombre es animal de poco escarmiento; y si lo fuera, seguramente que el colorido de sublimidad y pasión que en el teatro suele revestir los vicios y los crímenes, no sería el mejor medio de hacerle escarmentar." He aquí las razones en que apoyaba su voto aquel desgraciado escritor; pero a poco que se reflexione será fácil conocer que ese modo de opinar esa en él tan inseguro y tan débil, que más de una vez se manifestaba íntimamente persuadido de todo lo contrario. ¿Qué significa aquella invectiva contra el *Antony* de Dumas? ¿por qué razón le atacaba de un modo tan virulento y tan acre, sino porque el drama a su modo de ver, era una producción infernal revestida con todos los caracteres de la más decidida influencia en la desmoralización del pueblo? A estar verdaderamente persuadido de la solidez de las razones arriba copiadas, Larra se hubieran limitado a examinar en el drama en cuestión, su mérito puramente literario; pero en el mero hecho de fijar la vista exclusivamente en su tendencia moral, dio a entender bastante que miraba el teatro como una institución de la más alta influencia en las costumbres.

Convenimos con Larra en que la especie humana es poco sensible al escarmiento; convendremos también en que el teatro no es capaz de corregir al hombre endurecido en el crimen; más no por eso deduciremos con la misma facilidad que sea igualmente rara su influencia en la desmoralización, ni diremos tampoco que la repetida asistencia a aquellas funciones teatrales en que se presentan a la vista modelos de virtud, de generosidad y de patriotismo, haya de ser poco menos que perdida para toda clase de espectadores. ¿Será posible que la habitual concurrencia de la juventud, y sobre todo del bello sexo a un teatro bien dirigido, no haya de imprimir algún sello en su alma, ni contribuya de un modo efectivo a la mejora de su carácter? En buena hora que el hombre formado ya, y que por la edad y por el cálculo tiene trazado su plan de conducta, no acostumbre a sentir el influjo de los grandes ejemplos que puede presentar la escena; más no digamos lo mismo de los jóvenes y de la mujeres, cuyas almas son demasiado sensibles al imperio de las impresiones. Si el hombre es animal de poco escarmiento, en cambio es esencialmente imitador, y a no ser que le neguemos esta última cualidad, es imposible creerle absolutamente rebelde a la influencia de los grandes cuadros que el teatro le presenta como dignos de ser imitados.

Pero concedamos que el teatro rara vez corrige ¡será cierto por eso que pervierta también rara vez! Lejos de nosotros la admisión de semejante paradoja, ¿dónde puede inculcarse el vicio con más facilidad que en la escena?, ¿dónde pueden verse máximas más perniciosas, o presentarse cuadros que más directamente influyen en la desmoralización, si un poeta dramático quiere proponerse ese fin?, el hombre, por desgracia, se inclina de suyo al mal, y de aquí la mayor facilidad en hacerle caer, que en levantarle una vez caído. Para corregirle se necesita mucho: para prevenirle bastan muy pocos recursos. Cuanto más indiferente se le suponga a la imitación de las buenas acciones, tanto más dócil y sumiso debe considerarse al influjo de los malos ejemplos. Podrá suceder que una esposa no salga del teatro con mejor conducta de la que tenía cuando por primera vez entró en él... pero ¿será posible que no ejerza algún influjo en su desmoralización la continuada asistencia a la vista de aquellos dramas en que se hace mofa de la fidelidad conyugal, o se se pinta como una travesura inocente, y tal vez como digna de elogio, la emancipación completa de todos los deberes que a su esposo la ligan?, ¿será posible que la imaginación de la juventud no se inflame al presenciar tantos cuadros de seducción como el teatro puede ponerle a la vista?, ¿es creíble por último, que las impresiones que produce la representación de un drama inmoral y obsceno sean absolutamente indiferentes a las costumbres públicas, y que estas no se resientan tarde o temprano de la influencia que una escena corrompida puede ejercer en la educación del pueblo?, yo creo que un padre de familia debe reparar en llevar a sus hijos a toda clase de funciones teatrales indistintamente, y que un esposo honrado y filósofo preferirá para que consorte la vea nuestra antigua comedia de *García del Castañar* al mencionado *Antony* de Alejandro Dumas.

Concluyamos pues, que no es cierto que el hombre, y especialmente la juventud de ambos sexos, salga del teatro poco más o menos lo mismo que entró, y que por más que se conceda que la escena rara vez corrige, no es igualmente exacto que rara vez pervierta; y por lo mismo la influencia que ejerce en las costumbres no puede menos de considerarse como una verdad reconocida. Basta que el correctivo sea posible alguna vez, aunque rara, para que un poeta dramático aspire a la gloria de moralizar un pueblo, gloria tanto mayor, cuanto más esfuerzo cuesta conseguirla: bastaba también que alguna vez pudiera pervertir, para excusar el baldón

de haber contribuido al mal, baldón tanto más afrentoso cuanto más fácil es el evitarlo."

Miguel Agustín Príncipe, *El Entreacto*, periódico de teatros, 8-VIII-1839

## **SOBRE LA INFLUENCIA DEL TEATRO EN LAS COSTUMBRES**

Manuel Agustín Príncipe

### **ARTICULO IIIº**

"Ningún género de literatura puede considerarse tan sujeto a los caprichos y a la veleidad del público, como al dramático. ¿cómo ha de aspirar la escena al grande fin de dominar al pueblo cuando ella es la primera esclava de sus exigencias?, ¿cómo dará la ley quien se ve precisado a recibirla?, sólo adulando las pasiones del espectador, pueden los poetas dramáticos aspirar a que se les escuche con gusto. He aquí otra de las objeciones que nuestros antagonistas presentan contra el predominio que atribuimos al teatro: de intento la hemos expuesto con todo el aparato de raciocinio que a primera vista parece serle inherente; pero se necesita reflexionar muy poco para conocer la capciosidad de razones en que se apoya.

No seremos nosotros los que neguemos eso caprichos, esas veleidades, esas exigencias que se atribuyen al público: no negaremos tampoco la necesidad en que se ven los poetas de sujetarse hasta cierto punto a las leyes que ese mismo público les impone, pero antes de sacar por consecuencia que el único medio de aspirar a su benevolencia es adular sus pasiones, será preciso examinar en qué sentido es el público exigente, y en qué sentido no lo es; en qué clase de principios se manifiesta caprichoso o variable , y en cuales no. Tómense nuestros antagonistas la molestia de hacer este examen con nosotros, y después vean si les es posible sostenerse en su dictamen.

La inconstancia y volteriedad del público en el asunto que nos ocupa, y las leyes que en virtud de esa mismas inconsecuencia impone con razón o sin ella a los poetas escénicos, son relativas al gusto, al sabor literario de las piezas dramáticas, y nada más. El gusto de los pueblos varía a

proporción de los mayores o menores progresos de su civilización y cultura, y según la diversidad de su genio, carácter de índole peculiar. Un público sesudo y flemático se aviene divinamente con todas aquellas piezas cuyo carácter particular es la lentitud y aun la pesadez en la acción, al paso que otro público esencialmente activo emprendedor y fogoso necesita para recrearse espectáculos llenos de animación, de movimiento y de vida. El pueblo que acababa de salir de la barbarie carece de la finura y delicadeza de órganos que caracteriza a los pueblos cultos; la sociedad que no ha conocido la desgracia mira todo lo que la rodea con otros ojos que la que ha sido víctima de las oscilaciones políticas ¿cómo pues sería posible pretender que pueblos de índoles tan diversas tuviesen un mismo teatro, una misma e idéntica literatura dramática?, el poeta por lo mismo se ve precisado a acomodarse al gusto peculiar de su siglo: con tal que respete los principios fundamentales del gusto y de la belleza universal, importa poco que sus dramas tengan tres jornadas, o que pasen de cinco; que observe estrictamente las unidades de lugar y de tiempo, o se tome el racional ensanche que le permita el gusto particular del público; que la acción proceda con pausa o con rapidez y energía. Todo este es puramente secundario y relativo al gusto particular de los pueblos: en la literatura hay principios inmutables, y los hay transitorios o de pura localidad; el público puede manifestarse impunemente veleidoso respecto a éstos, y el poeta ceder a sus exigencias respetando aquellos. Lo que importa es no convertir en dogma lo que solo fue propio de la literatura griega y romana por circunstancias particulares, o lo que solo conviene a la literatura de otras naciones por identidad de razón. Nunca debimos nosotros proclamar el rigorismo clásico, ni el romanticismo francés: el público no lo exigía: los preceptistas fueron en el primer caso los que le atribuyeron pretensiones que no tenía, y cuatro cabezas acaloradas en el segundo. Los españoles no debemos ser griegos, ni romanos, ni franceses: debemos ser españoles y nada más.

Volviendo a nuestro asunto, es incontestable que el gusto particular de los pueblos varía, y que los poetas se ven precisados a acomodarse a él, sobre todo en el teatro; pero la moralidad está fuera del círculo de las exigencias que se atribuyen al público, o si algo exige de los poetas dramáticos, es que se manifiesten en sus obras virtuosos y hombres de bien. Los hombres más relajados se indignan y avergüenzan cuando otro proclama públicamente la relajación y el desenfreno. Un sentimiento de

moralidad profundamente arraigado en el corazón humano hace que los espectadores, cualesquiera que sean sus principios literarios y su conducta privada, anhelan ver en la escena erguida y triunfante la inocencia, respetado el pudor, anatematizados los crímenes. ¿Dónde se ha visto un público que se regocije con el espectáculo de un inocente asesinato?, ¿dónde espectadores que no se interesen por el oprimido, y no maldigan al opresor?, ¿dónde un pueblo tan bárbaro que guste ver en las tablas echados por tierra los inmutables principios de la moral humana? Mientras los que sean de opinión contraria a la nuestra contestan a estas preguntas, nosotros firmes siempre en sostener una idea que no vemos atacada con el fundamento que sería necesario para abandonarla, diremos, que cuando los espectadores se juntan en el teatro, se forma de todos ellos una masa común de virtud y de moralidad que los abrumba con su peso, que preside a todas sus sensaciones y que ejerce sobre su corazón un imperio irresistible. No son ya los individuos particulares que representan una pequeña parte de la sociedad particular a que pertenecen; son los representantes de la humanidad entera que residencian con inflexible justicia la conducta de los personajes que ven obrar en las tablas: libres y exentos de la influencia que miras y pasiones particulares ejercen en el mundo real, ni se ven en precisión de adular al tirano que se les representa delante, ni tiene que transigir de manera alguna con los malvados que el teatro les ofrece a la vista. El espectador es entonces, no tanto el ser inteligente que apellidamos hombre, cuanto la misma humanidad personificada: ni el temor, ni la esperanza, ni otra clase de afectos le impiden llamar malvado al que en la escena obra como malvado, o virtuosos al hombre de bien.

Concluiremos este artículo con una reflexión importante. Aun cuando se probase la existencia de un público que aplaudiese de corazón al autor que por su ingenio o por otra razón cualquiera consiguiese hacerse oír con gusto en piezas conocidamente inmorales, no se probaría por cierto la existencia de otro que silbase a un poeta que se manifestase moral en sus dramas, por solo esta cualidad. Y si ese pueblo no existe, ¿dónde están las exigencias que se atribuyen al público respecto a la inmoralidad?, ¿dónde esa pretendida necesidad, en que se supone el poeta de adular sus pasiones?, ¿dónde la precisión de ceder a sus caprichos, más allá de lo puramente literario, en el sentido que hemos dicho arriba?, La objeción

por consiguiente, no pasa de ser un sofisma de los muchos que abundan en la época".

Miguel Agustín Príncipe, *El Entreacto*, Periódico de teatros, 1-IX-1839

## **SOBRE LA INFLUENCIA DEL TEATRO EN LAS COSTUMBRES**

Manuel Agustín Príncipe

### **ARTICULO IV Y ULTIMO**

"Dos son todavía las objeciones que se hacen a la pretendida influencia (así la llaman sus autores) del teatro en las costumbres:

*Esta influencia -dicen- viene a ser nula en último resultado, porque presentándonos el teatro dramas que alternativamente proclaman principios contradictorios en vez de contribuir cada uno de ellos a inculcar máximas determinadas, contribuyen por el contrario a destruirlas mutuamente: al poeta que ayer predicaba virtud sucede hoy otro que se ríe de ella o que la pone en ridículo; a éste, otro que mañana vuelve a salir a su defensa; y así sucesivamente: de lo cual resulta que unos destruyen el edificio que otros se esfuerzan en levantar.*

La observación relativa a las lecciones contradictorias que nos da el teatro, según la índole de las diversas piezas que en él se representan, es por desgracia un hecho reconocido; pero esto, lo único que prueba es la mala dirección que se da a los teatros, no la nulidad de su influencia. ¡Ojalá que esa alternativa sucesión de composiciones morales e inmorales produjera por resultado la nulidad que se atribuye a su influjo!, pero ya hemos dicho, y no es cosa de volverlo a repetir, que el mal ejemplo cunde por desgracia infinitamente más que las buenas máximas; y que la juventud de ambos sexos se deja impresionar menos de aquellos espectáculos que ponen un coto severo a las pasiones, que de otros en que se les da rienda suelta. El resultado por consiguiente es pernicioso a la moral pública, y siéndolo, la influencia del teatro no es *nulo* como se supone.

*Sea enhorabuena -nos dirán-, pero al fin y al cabo esa influencia tiene que ser muy limitada, porque el número de los que asisten a las funciones teatrales es cortísimo en comparación de los demás.* Sí señores, cortísimo es; pero a lo menos confiesen ustedes que el teatro ejerce un influjo proporcional a la concurrencia y esto no deja de ser bastante. Ahora bien: si los que asisten al teatro participan inmediatamente de su influencia, ¿no participarán también algo de ella, aunque de un modo indirecto y secundario, los que con aquellos se rozan?. Supongan ustedes que un joven ha aprendido en la escena el arte de forjar y conducir una intriga para perder a una muchacha tan incauta como inocente: ¿Qué importa que esta no haya asistido al teatro, su seductor ha asistido por ella, y vean ustedes extendida a dos la influencia escénica que a primera vista parecía limitarse a uno sólo. ¿Y qué diremos de los que sin asistir al teatro, ya sea porque sus padres no se lo permiten, ya por no tener dinero, ya por otra razón cualquiera, se ocupan sin embargo, en leer los dramas cuya representación no pueden presenciar?, algo deberán participar también de sus máximas, si es cierto, como yo no dudo, que su lectura ofrece a la juventud tanto o más entretenimiento que las novelas, y si es cierto también que algunas novelas han quitado el seso a más de cuatro jovencitos y jovencitas, como los libros de caballerías al pobre don Quijote. Con que según eso, las producciones dramáticas ejercen una acción algo más extensa de lo que en principio se creía. La objeción, por consiguiente, aunque acaso la más fuerte de todas, es sin embargo más especiosa que sólida. Recordemos sino la constante oposición con que el púlpito ha mirado siempre en nuestro país al teatro: ¿qué significaban aquellos ataques tan bruscos, aquellas invectivas tan acres, aquel anatema interminable con que procuraba retraer a las gentes de su asistencia a esta clase de establecimientos?, para nosotros no quieren decir otra cosa que la íntima convicción en que estaba el fanatismo religioso de la influencia que ejercía el teatro en los progresos de la ilustración si está bien dirigido, y en el rompimiento de las cadenas con qué, adunado el despotismo político, tenía sujetos los pueblos. ¿Cómo pues, no le quitaba la consideración de que la influencia del teatro tenía que ser muy limitada por serlo también el número de los concurrentes?. Desengañémonos: el teatro puede hacer mucho bien, y mucho mal: la esfera de su acción es más extensa de lo que generalmente se cree. Por eso el fanatismo declaraba poco menos que condenado al que asistía al teatro: sus ataques no se dirigían precisamente

contra las piezas inmorales u obscenas, en cuyo caso hubieran sido justos; eran dirigidos a la institución en sí misma, porque la consideraba en pugna con sus intereses particulares y con su espíritu de subyugarlo todo.

Mucho sentimos que las estrechas columnas del *Entreacto* no nos permitan extendernos más en un asunto tan importante; pero creemos haber dicho lo bastante para que no se considere el teatro como una mera diversión sin más objeto ni resultado que el de distraer al pueblo. La escena en nuestro concepto es una institución eminentemente política, como lo es la cátedra, como lo es la prensa: adúñense las tres para el grande objeto de ilustrar y hacer felices a los pueblos: persuádanse los gobiernos de la importancia que lleva consigo un teatro bien organizado; póngase su dirección en manos de quien lo entienda; sea finalmente objeto de una ley que como las de imprenta pueda contener sus abusos y hacerle tan útil como puede serlo; y entonces veremos al sacerdocio predicar las virtudes cristianas, a la prensa a la cátedra dilucidar los intereses materiales y puramente humanos difundiendo la ilustración, y a la escena presentar en práctica lo que éstas y aquél expongan en teoría. No nos cansemos de repetirlo; en naciones como la nuestra, los elementos de la ilustración, y de la moralidad son cuatro: el púlpito, la prensa, los establecimientos científicos, y el teatro".

Miguel Agustín Príncipe, *El Entreacto*, Periódico de Teatros, 15-IX-1839

### ***Literatura Dramática***

**G.G.**

"La fisonomía vaga, indefinible, que presenta nuestra literatura dramática, no puede menos de llamar la atención del observador crítico y merece sin duda que nos ocupemos de su examen, aunque no con tanta detención como deseáramos, atendiendo a la estrechez de nuestras columnas. Muchas veces se ha dicho, y todos lo han repetido, que la escuela moderna dramática, no tiene un carácter determinado y en efecto, desde el siglo XVII ha sufrido el teatro tantas, y tan notables alteraciones, tan extrañas alternativas, que casi puede decirse que la escena nacional ha perecido.



No iremos a analizar en las producciones de nuestros autores del siglo pasado el principio de esta corrupción, ni es este nuestro objeto; para ello tendríamos que extendernos de una manera infinita. Moratín por otra parte, con una acaso útil tolerancia, trabajó en buen éxito por sofocar la anarquía literaria que en el teatro encendieron desgraciadamente Zavala y Comella, y algún tanto Cañizares. Vamos a examinar pues el estado actual del teatro español, y a ver de qué manera han entendido su misión los autores modernos.

La escasez de nuevas producciones, fue causa de que por largos añosuviésemos que recurrir al repertorio francés en busca de novedades, que si no eran suficientes a satisfacer los deseos de los amantes de nuestra gloria literaria, satisfacían a lo menos la ansiedad pública, sedienta de novedades, y alternaban, no sin ventajas para los actores, con nuestras mejores comedias de Calderón y Moreto. Algunas originales solían aparecer de vez en cuando, y su aparición entonces era un notable acontecimientos. Para suplir esta falta traducíase todo, vaudevilles, espantosos melodramas de Ducange y Lemercier, siendo de notar que tales traducciones solían hacerse por autores que han dado después grandes muestras de originalidad y delicado ingenio. Esclavo nuestro teatro de la maléfica influencia, imposibilitado de salir de la tutela en que le tenía la literatura francesa, no muy aventajada entonces, íbase insensiblemente destruyendo y abandonando a su poderoso rival, la ópera, hasta sus últimos atrincheramientos.

Pero el año 34 cambió del todo este aspecto y se efectuó una gran revolución en el teatro: el melodrama, el vaudeville y la comedia de las unidades, hicieron lado a Víctor Hugo y a Dumas, y una nueva bandera se levantó, brillante y seductora, acaso por lo que de nueva tenía. La transición fue sin embargo violenta y espantó a muchos: habíamos pasado repentinamente del *Sí de las niñas* a *Lucrecia Borgia*, de la *Marcela* a *Ricardo Darlington*; de un salto habíamos atravesado un Océano. Esta circunstancia ha tenido grave influencia a nuestro parecer en el estado de la opinión literaria de nuestro país. Enemigos encarnizados tuvo la innovación y al mismo tiempo ardientes defensores, contándose entre los últimos toda la juventud. Los grandes modelos tuvieron imitadores: hiciéronse no pocos ensayos, unos más que otros felices, y algunos recibieron tales demostraciones del público, que miraba esta revolución favorablemente, que ya pudimos prometernos que el teatro nacional

renacería, atendido el fervor de los nuevos autores. Nos prometimos, vistas algunas tentativas de noveles ingenios, a inclinar la balanza en favor de nuestros antiguos poetas, que no sería difícil la emancipación literaria y que Dumas y Víctor Hugo sólo habían servido para verificar un cambio sin establecer un tipo o ya que lo establecieren, fuese de tal manera que desvirtuado su origen, hubiera al fin de gastarse entre la influencia que ejercen precisamente el carácter distinto de nuestra nación, los hábitos y aun los gustos.

Por una extraña anomalía que no alcanzamos a concebir, no ha sucedido esto sino en parte: nuestros dramas originales tiene sabor de sus modelos: aun no se ha desvanecido su influencia.

Por otra parte, a favor de los desbarros en que ha solido incurrir algunos de nuestros mejores ingenios, la crítica ha desplegado todo su encono contra ellos, y ha logrado reproducir las cuestiones que antes habían podido acallar los partidarios de la nueva escuela, y se han reproducido bajo todos aspectos política, moral y religiosamente. Acusaciones terribles se han hecho, sátiras amargas se han escrito y el, autor que ahora se lanza con una obra nueva a la escena, mucho tiene que dudar, muchos ataques que sufrir. Esta duda, esta indecisión, han contribuido poderosamente a desfigurar al carácter distintivo que ya presentaba la literatura dramática; merced a la unidad de opiniones que por poco tiempo presidió a sus destinos. Así es que, examinadas casi todas nuestras producciones, se advierte cierto afán de retrogradar, al mismo tiempo que no pueden desmentir ni borrar el sello de innovación que las han impreso los adelantos y el gusto de la época.

El público ha participado igualmente de esta indecisión y hoy ya no aprueba lo que con entusiasmo aplaudía ayer: no parece sino que todos se han arrepentido después de dar este gigantesco paso y que ya quisieran haber andado menos en la carrera de este atrevido progreso. Y sin duda tiene razón: debimos haber llegado al punto en que hoy nos hallamos, lentamente y con precaución, para no asustar los espíritu flacos, ni alarmar en su sueño añejas preocupaciones. De esta manera hubiéramos sin duda llegado felizmente al término que nos proponíamos, caminando de consumo en concesión y contemporizando con la intolerancia clásica hasta amalgamar si es necesario las dos opuestas escuelas, único medio que puede darse en el día a nuestro entender, para que vuelva el teatro a

recobrar su esplendor, y acaso también para dar una expresión marcada a esa fisonomía indecisa y hacerla más que ahora nacional.

Nos hemos extendido más de lo que permite nuestro periódico, en este asunto: desearíamos que otros lo desentrañasen más profundamente, porque sin duda vale bien el objeto un minucioso examen y lo reclama poderosamente el interés de nuestra escena".

*El Entreacto*, 5-V-1839

### **COSTUMBRES FRANCESAS**

#### ***Los Teatros de París***

R. de N.

"En una capital como la de Francia donde tan grande es la afición a toda clase de espectáculos, y que cuenta con tantos elementos para satisfacerla, no es fácil sentar reglas fijas en punto a literatura, ni determinar el género dominante, pues cada teatro, cada cuartel tiene el suyo, sostenidos todos con igual gloria, todos con igual prestigio. Así podemos decir que en París todas las escuelas dramáticas están en boga. Desde el aristocrático *Théâtre Français* hasta el modesto y reducido de *Folies Dramatiques*, cada uno cuanta con el favor popular, y cada cual tiene su público aparte que los aplaude y recompensa: esta es la razón porque ninguno intentará jamás salir de la esfera en que está colocado, y por la que no dará nunca el *Ambigú* una comedia de Moliere o Regnard, ni el teatro en que se representan las obras de estos dos clásicos autores, admitirá jamás ninguna producción de los dramaturgos que abastecen los teatros del *Boulevard del Templo*, llamado generalmente *Boulevard del crimen* por ser donde están aquellos, en cuya escena aparecen los más horribles excesos de la humana depravación. Así es que uno de los más aplaudidos dramas de la *Gaité* o de la *Porte S. Martin* sería indudablemente silbado en el *Teatro francés*. Cada coliseo tiene pues, su público y sus autores aparte, y el director de cada uno de ellos se guarda muy bien de salir del círculo que ambos le trazan., y fuera del cual solo hallaría pérdidas y *fiascos* sin cuento.

Pero en lo que son enteramente iguales todos los teatros de París, es en el aspecto animadísimo que presentan. Ninguno coincide con otro en la hora de comenzar: desde las cinco de la tarde, en que por lo general se abren los del *Boulevard*, hasta las ocho en que se suelen principiar la *Academia Real de Música* y el *Teatro italiano*, hay una escala progresiva de apertura para los demás. En todos, con una hora lo menos de anticipación, se colocan largas barreras divisorias y de suficiente amplitud para contener dos personas de frente, en donde toman sitio los espectadores aguardando a que se abra el despacho de billetes, si bien por la mañana está abierto el *bureau de location*, en el cual por una tercera parte más del precio establecido, se venden ya aquéllos. Llámase *faire la queue* (hacer cola) el esperar a que se abra el despacho, y ya entonces comienza la animación que sigue después en el interior del teatro: allí se venden y se compran los sitios, y ya se pasean por fuera de barreras los vendedores de el *Entre'acte* y del *Vert Vert*: otro publica a grandes gritos la *piece que lón va jouer*; a quien ofrece billetes en el acto, *pas plus eher*; quien compra naranjas y las monda, salpicando el traje de su vecina. Allí es de ver la cara que este pone; allí las simpáticas miradas que una joven como de 20 años, y que por las trazas debe de ser oficial de modista, dirige a cierto galancete que está detrás de ella; allí los apretones que le da en el brazo del viejo que va con la susodicha joven para que no mire ésta, y las risas de los que lo observan, y los apuros de otros que no observan... En fin, *faire la queue* sino tiene nada de cómodo, especialmente en invierno, ni nada tampoco de decente, es algunas veces divertido, sobre todo para el que no teme que le soben a su cara mitad, ni que le manchen el traje, ni que le escamoteen con la mayor limpieza el bolsillo.

Pero aunque se halla abierto el despacho, no por ese se acabaron las tribulaciones de los concurrentes; unas veces todos los billetes se expendieron por la mañana en el *bureau de location*, y el infeliz que esperó dos horas a la intemperie tiene que volverse sin entrar y con un constipado de valde, amen de lo que le costó comprar un sitio: otras cuando llegan los de las últimas filas de la cola, ya se han despachado también todos los billetes, y el resultado es el mismo, sin contar la pieza de quince sueldos que por de veinte pasó la expendedora, ni los tres *somos* del *Entre'acte* que nadie deja de comprar para entretener los intermedios, ni el franco que les costó la comedia que pensó ver ejecutar.

Nosotros no estamos en ese caso: tenemos billete y podemos pasar dentro: mas al subir la escalera una mujer se avalanza al paraguas o al bastón y nos lo arranca de las manos. -¿Hay acaso ladrones en la escalera del teatro?...- ¡Ah! no; es la depositaria de bastones y de paraguas; nos da el número del nuestro, pero al echar a andar nos coge bonitamente por el brazo diciendo: -Págueme usted ahora son tres sueldos. --Pues otras veces eran dos.\_\_\_\_ Eso sería en el *Ambigú* o en la *Gaité*; aquí nunca. -¡Ah!... ¿también en esto hay categorías!...¿con que la igualdad es en Francia solo un?... Esto lo decimos refunfuñando, mientras sacamos del bolsillo los consabidos tres sueldos: al ir a echar a andar otra vez, nos vuelve a detener la mujer diciendo: *Vous oubliez la demoiselle*; pero nosotros que maldita la gracia que nos hace la tal *demoiselle* de medio siglo, la volvemos la espalda tarareando una pieza de moda, mientras ella se venga de nuestro olvido tirando en un rincón el paraguas mojado que pierde un ciento por ciento con esto, o bien arrancando las borlas del bastón, y rascándole con la contera de los otros... No, no,: otra vez no olvidaremos a la *demoiselle*.

Por fin, ya estamos en nuestro departamento, pero como las lunetas no se hallan numeradas, tenemos que ir por ambos lados para buscar sitio; en todas partes se ven grandes targetones que dicen *louée, louée, louée*, es decir que aquellos asientos se despacharon por la mañana en el *bureau de location*; otros hay también sin letrero, pero esos los guarda la *ouvreuse* (acomodadora), para sus conocidos sin embargo, ya que no tiene ninguno más que el dinero, no los dejará ocupar por un franco: así es, y hétenos por último en nuestras lunetas. Así que la *ouvreuse* nos ve sentados, nos alarga con descarnada mano el *Vert Vert* o *l'Enr'acte*: darémosla medio franco para que se cobre... ¡Pero calla! nos hace una gran cortesía, que a la verdad, no vale el resto de la moneda, y se va...¿Qué hemos de hacer?, ¿pedirla la vuelta?...¿Que dirían los que nos viesan?...¡Leamos, leamos el periódico que nos ha costado tan barato!.

Aun falta media hora para comenzar la función, y ¡qué animada, que brillante está ya la sala!.. Las lunetas ocupadas por *l'élite* de la literatura... ya se ve, es comedia nueva, y es preciso asistir, para criticarla después en el folletín del lunes si es de contrario, y para ponerla en las nubes si es de amigo. -Pero, que ¿no hay orquesta hoy?, -No señor: se ha suprimido porque, como viene tanta gente siempre a las primeras representaciones, y hoy no hay coplas ni baile... Ya, pero esto es un

abuso, una mala fe, y los intermedios... Los intermedios se pasan leyendo o hablando. -¡Ah!.

Los palcos se van llenando poco a poco con todo lo que París tiene de más bello y más elegante; los de embocadura (*avant scenes*), deslumbra con tanto brillante y tanta hermosura. Abajemos nuestras miradas hasta el *parterre*... ¡Ah!... Ya está formada la *claque* en el centro: conócese en que ocupa su lugar ordinario debajo de la lucerna; en la cara de los *claqueurs* (palmoteadores), y en que los que no lo son repugnan ponerse a su lado.

¡Qué algarabía!.. ¡Qué gritos!.. "La comedia que se va a ejecutar, un franco." -"El argumento de la pieza, tres sueldos." -"Vendedor de anteojos." -"L'Entreacte con el programa de la función y los nombres de personajes y actores." -"¡La ramilletera!..." "A mis frescos ramilletes:." Si estamos con alguna dama y esta tiene la debilidad de mirar siquiera las flores, ¡infelices de nosotros!... La vieja Euménide arrojará sobre la falda de la señora un precioso *bouquet*, y después tenderá la mano para recibir el dinero que hay que darle sin regatear, porque ¿quién regatea delante de la persona que ama?.

El vendedor del *Entr'acte* o del *Vert Vert* es incombustible, impermeable y elástico: tan pronto se le ve en el patio alargándose el periódico a los palcos, como en el *amphiteatre des quatriemes*, que es como si dijéramos nuestra tertulia gritando: "allá voy" a los que le llaman desde otra parte. Baja, sube las escaleras con la ligereza de un gamo: no suda ni se sofoca; algunas veces resbala, pero nunca cae. A todos escucha y a todos contesta. Con la frase sacramental de *pardon, monsieur*, se cuela aunque sea por el ojo de una aguja; muchas veces salta por los respaldos de las lunetas; otras se mete por debajo. El vendedor de *l'Entr'acte* no protege nunca intrigas inmorales, pero alguna vez desliza un billetino amoroso entre el periódico que alarga a una triste doncella tiranizada por alguno de esos padres del antiguo régimen, que aun se encuentran ahora; al día siguiente también suele ser portador de la respuesta al desconsolado amante. En fin, el vendedor del *Entr'acte* es un ente aparte y colectivo, que solo vive por las noches que ha heredado su profesión de sus padres, y que la legará también a sus hijos, si los tiene.

Pero ya se ha levantado el telón: las primera escenas pasan en silencio; más después ¡cómo trabaja la *claque*!... ¡cómo manifiesta su perfecta organización!... ¿Veis aquel que llora y que interrumpe a cada instante a los actores con un "eso es magnífico, eso es sublime", ¿pues ese

es un palmoteador de primera clase que inflama así y seduce a la multitud. -¿Veis aquel otro que ríe y aplaude a cada chiste como un desesperado y que se vuelve a interrogar a sus vecinos?... Pues éste también pertenece a la clase de los *claqueurs*, familia tan vasta como la especie humana, y cuyos diferentes matices son el mayor auxilio de un director de teatros.

Dejemos correr la pieza hasta su fin, sin averiguar si es buena ni si es mala, para ocuparnos solo de los intermediarios. En ellos se renueva el animado espectáculo que antes de comenzar presentaba la sala; a las voces anteriores se unen las de los mozos del café, de que ningún teatro de París carece por pequeño que sea, gritando desaforadamente: "Horchata, limonada, sorbetes, cerveza." ¡Qué cerrar y abrir de puertas!... ¡qué inmensa algarabía por doquier!... Los literatos disputan sobre el mérito de la pieza: el *foyer* es el centro de las intrigas que durante el drama ha comenzado; unos pasean, otros gritan: algún marido bonachón se queda tranquilamente dormido tomando el fresco, mientras que la mujer apoyada en un mancebito imberbe se desliza por las escaleras abajo; pero no hay miedo ella volverá al palco antes de que despierte su caro esposo.

Entremos otra vez nosotros antes que ellos. Va a comenzar la segunda pieza: todo el mundo cuchichea: la crónica escandalosa hace el gusto: las actrices sobre todo: su vida privada y pública son objeto de todas las conversaciones. -Fanny Essler es admirable en la *Gitana*. La ha visto usted... -Oh!.. No me hable usted de ella!... Desde que María Taglioni nos abandonó por el autócrata de todas las Rusias, no he vuelto a ver ningún baile. -Quién obsequia a Madama D... G...?... El duque de \*\*\* ese joven español. -Mma. Damoreau Cinti ejecuta esta noche por centésima vez el *Dominó Negro*. -Ve usted aquél que está en ese palco de embocadura con la marquesa de A... -Pues es el nuevo amante de G...G... -El resto de la oración no se percibe porque el interlocutor aproxima demasiado los labios al oído de su adjunta, que se sonríe malignamente.

Son las doce y media: la función e ha concluido: salgamos por fin el teatro, al cabo de cinco horas que hemos pasado en él. Tomemos nuestros paraguas...Pero qué tropel!... ¡Qué ruido de carruajes!... Y luego ese campanilleo de los vendedores de la bebida que llaman *cocó*... Y ese gritar de los expendedores de periódicos... ¡Qué barahunda!

Las funciones de los teatros de París suelen ser largas y pesadas: pero en cambio ¡Cuánta riqueza artística y literaria ostentan aquéllos!...

Cuántos actores eminentes poseen!... Y por último, que variedad tan admirable, tan bien entendida presentan al más exigente y descontento!!".  
*El Entreacto*, 2-VI-1839

### ***La Academia Real de Música de París***

"Este teatro, uno de los magníficos de Europa, se llama también *teatro de la Grande opera*, por ser donde se ejecutan las particiones de los más acreditados compositores franceses. Los nombres de Scribe y de Auber como autores del poema el uno y de la música el otro, han resonado y resuenan con mucha frecuencia en aquella escena, reconocida y atacada como la primera de París; los de Rossini y Meyerbeer se han pronunciado también muchas veces en medio de innumerables aplausos.

Nada revela en el exterior de este coliseo su grandiosidad y magnificencia interior: su fachada sencilla y poco notable no se distingue ni por magníficas columnatas, ni por ricas esculturas, ni en fin por admirables relieves. Empero al poner el pie en la anchurosa escalera que conduce a las diferentes localidades, déjase ya percibir toda la riqueza y suntuosidad del teatro. En este capaz para 1937 plazas y son todas cómodas, desde la elegante *stalle de orchestre*, o luneta hasta el elevado *amphiteatre des quatriennes*, que equivale a nuestra tertulia. Todas ellas, sin excepción, están revestidas de terciopelo azul, y por doquier se advierten riquísimas colgaduras y preciosos dorados.

El primer golpe de vista que presenta el teatro iluminado por el gas, es sorprendente; piérdese la imaginación con templando aquella admirable construcción, aquel gusto en los adornos, aquella ligereza en la arquitectura que forman un conjunto acabado y perfecto. La sala, de figura circular y graciosa, es de grandísimas dimensiones, y consta de cuatro pisos sostenidos por elevadas columnas y pilastrones. Detrás de la orquesta hay hasta tres o cuatro filas de lunetas anchurosas y cómodas; después de estas se extiende el *parterre* o sea patio, y en fin, en último término y algo más elevado, está el anfiteatro principal. A ambos lados y debajo de los palcos de embocadura (*avant-scenes*), se van otros pequeños, cerrados, con celosías, que son los *baignores* o sea aposentos bajos.



En el primer piso rodea una extensa y elegante galería saliente todo el círculo del teatro: esta, que se llama balcón, está sostenida también por diferentes columnas y remates así como alumbrada por soberbios candelabros; detrás de ellas se ven los palcos principales. Igual simetría y disposición se advierte en los otros dos pisos, con la diferencia de no tener balcón; el último que forma elegantes arcadas, comprende, los cuatro palcos laterales y el anfiteatro superior. Desde allí y alejando las miradas o paseándolas por el recinto, es desde donde representa el teatro un aspecto más grandioso y magnífico. Las numerosas luces que brillan en la araña y las que se ven en arañuelas y candelabros, fingen seguramente, si fingir se puede, todo el esplendor del día. Refléjanse aquellas en los ricos dorados que en todas partes se notan; en las soberbias molduras de las columnas y antepechos, y por último en las pedrerías que en los palcos deslumbran colocadas en no menos deslumbrantes hermosuras. Y después levantando la vista, no menos admiración causa el buen gusto y proporciones. Así mismo el telón es una obra maestra en su género. Representa el principio de un torneo, con los infanzones, y los reyes de armas.

Tal es el teatro, cuya copia dibujada en el mismo local por el acreditado artista Mr. Bellel, y grabada en madera por nuestro compatriota el señor Ortega, a la sazón residente en París, y hecha expresamente para *El Entreacto* repartimos hoy a nuestros suscriptores. Hemos creído complacerles presentándoles una copia exacta y bien ejecutada de la primera escena francesa a las faltas de esta narración, suplirá las vista del grabado, cuya identidad podemos asegurar que es perfecta.

Ni es solo notable *la academia real de música* por su arquitectura magnificencia artística, ni solo tampoco por la sala de espectáculo. El *foyer*, salón de descanso, corresponde enteramente a la riqueza de aquella y tiene 190 pies de largo y 25 de ancho. Su adorno es elegante: enriquecenle diversidad de estatuas y de relieve; y le sostienen en un estremo una doble hilera de columnas. El que asiste por primera vez a una de las representaciones en este coliseo, se cree transportado a uno de los espectáculos ideales que sueña la imaginación sin haberlos visto; a una de esas lujosas fiestas orientales, cuya descripción se admira en las mil y una noches, con todo su fausto y sus seducciones, con toda su hermosura, con todo su encanto.

Allí en aquella escena grandiosa y elevada, es donde en otro tiempo esa ligera sílfide que nació en la Italia que hoy se disputa la Europa entera, María Taglioni, extasiaba con su danza aérea; allí fue donde el malogrado Nourrit, ese gran tenor víctima de su sensibilidad sintió palpar su corazón con el estrépito de numerosos aplausos; allí en fin, donde la galante cantatriz, madama Cinti, consolidó su colosal reputación y perfeccionó su talento.

Hoy cuenta el gran teatro para consolarse de estas pérdidas, crecido esmero de artistas de no menor nombradía. Frente de ellos debemos citar a Dapreza, al émulo de Rubini, a la Dorus Gras, prima-donna; a la Stoltz, cuya voz es una de las mejores de Europa, a Levasseur, Mario de Candia y otros valores. Y entre los bailarines, a la graciosa Fanny Essler a esa linda alemana que ha adivinado nuestros bailes nacionales, y que ha hecho popular la Cachucha en el primer teatro francés: a su hermana Teresa, a la Noblet, Fitz James, y en fin a otras muchas que fuera prolijo enumerar aquí.

Préstanos hablar de las decoraciones, de los trajes, del aparato en fin con que se presentan las ópera y los bailes; difícil sino imposible sería la descripción y por tanto no la intentamos. hay cosas que solo la vista puede explicar, y por eso el espectador el gran teatro de París, se transporta imaginariamente a los países que el escenario representa. Sí, sí, dice, aquellas son las rocas altas y puntiagudas de Suiza; aquella es la patria de Guillermo Tell... esa es la fresca brisa de la mañana; aquel es el murmullo de los torrentes... aquellas son las rosadas jóvenes de Vulerwald o de Zurich... Otras veces asiste asombrado a la revolución de Nápoles, y toma parte en las quejas de los pescadores en el furor de Massaniello; otras presencia la triunfal entrada de los emperadores en la antigua Estambul, y cuenta los prisioneros atados al carro del altivo vencedor, y los enjaezados corceles que le donaron los reyes, sus aliados... Otras, por último, se estremece al contemplar los horribles asesinatos de la Snit Bartelemuy, y se levanta de su sitio y quiere lanzarse a la escena para prevenir a los valientes hugonotes del peligro que les amenaza...

Todo en la *academia Real de Música* está en armonía entre sí; a la magnificencia del local corresponde la de los trajes y decoraciones; a la brillantez corresponde la de los trajes y decoraciones; a la brillantez de la orquesta, el mérito de los cantantes, y en fin a todas estas circunstancias, un público culto, elegante e ilustrado."

## *Traducciones*

P. E. [Patricio de la Escosura]

"Durante la administración de la empresa que concluyó con el año cómico próximo pasado, notamos con placer que la proporción entre el número de dramas originales, y el de los traducidos aumentó constantemente en favor del primero, y que las traducciones que se representaban eran sino todas buenas, por lo menos, de mucho más mérito que la generalidad de las anteriores. Prescindiendo del de los dramas originales, cuestión que ni es el momento, ni para tratarla por quien ha escrito alguno, poca duda admite que un ramo de la literatura, cualquiera que sea principal o exclusivamente se alimenta de los esclarecidos ingenios, cuya fecundidad fue asombro del universo en el XVII siglo decaiga la literatura dramática. No es nuestro ánimo hacer cargos a la sociedad de actores empresarios, porque conocemos las particulares circunstancias en que se halla, y confesamos que sin su laudable arrojo, la Capital de la Monarquía hubiera acaso visto cerrado su teatro en este año: pero sin censurar a nadie podemos y debemos lamentar que se hayan vuelto a abrir las puertas de la escena, a traducciones hechas sin buena elección de original, y con muy pocos conocimientos de la lengua española. Uno de los pretextos, que no razones en que se apoyan, los que con mal entendida liberalidad disculpan esa profusión de exóticas producciones, es el de que los dramas originales no bastan a satisfacer el deseo de novedades que el público tiene. La respuesta es fácil: lo malo aunque nuevo, malo es; una mala traducción podrá llenar por sorpresa una noche el teatro, pero evita que este diez medianamente concurrido; y por último, el descrédito del teatro influye directamente en la suerte de actores y empresarios.

Ya hemos dicho antes, que en los tres últimos años, el número de producciones originales, iba en progresión ascendente, y ahora añadimos que no son necesarios grandes esfuerzos para que no disminuyan.

Pero si tanta es la penuria de originales nuevos, ¿no valdrá siempre más una comedia buena de nuestro teatro antiguo, que una mala del moderno francés?

Se dice, y no sin algún fundamento, que habiendo desaparecido las costumbres que retratan las obras de nuestros grandes maestros, el público las oye con indiferencia. Alguna fuerza tiene este argumento, aunque no toda la que se le supone; porque las costumbres de de la edad media, no son tampoco las nuestras, y sin embargo se aplauden dramas, cuyo objeto casi exclusivo es pintarlas.

Lo que hay en esto es, que cuando se representan comedias antiguas, se eligen las más comunes, se reparten los papeles como Dios quiere, se ponen en escena mal, y no se ejecutan ni bien ni mal; que no es ejecutarlas, relatar de cualquier modo sus admirables versos.

Si una mano hábil, escogiese en el abundante tesoro de que vamos hablando, si un hombre celoso e inteligente se dedicase a poner las comedias en escena, y si los actores convencidos de que en su ejecución, pueden recoger muchos laureles, se esmerasen en ellas puede asegurarse sin temeridad, que no habríamos menester tantas traducción".

*El Entreacto*, 15-IX-1839

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA**  
**Departamento Arte III (Contemporáneo)**

# **LA RESTAURACION DE LA ZARZUELA EN EL MADRID DEL XIX (1832-1856)**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR**  
**M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO RODRIGUEZ**

**DIRIGIDA POR EL DOCTOR EMILIO CASARES RODICIO**  
**MADRID, 1993**

**APENDICE II**  
**CATALOGO DE OBRAS DEL ARCHIVO LIRICO DE LA SOCIEDAD**  
**GENERAL DE AUTORES DE ESPAÑA**

## **SITUACION ACTUAL, HISTORIA Y PROBLEMÁTICA DE LOS FONDOS DE LA ZARZUELA.**

El primer paso para la realización de este trabajo doctoral era conseguir reunir el material para llevar a cabo el estudio musical que nos habíamos propuesto en principio, es decir las zarzuelas y obras líricas estrenadas en Madrid desde 1832 hasta 1856, fecha de inauguración del Teatro de la Zarzuela, construido en la Calle Jovellanos; la recuperación de este material era un trabajo imprescindible para poder valorar desde un punto de vista musical todo un repertorio que, no sólo por su amplitud, sino por su calidad merece figurar entre los más interesantes productos culturales de la música del siglo XIX español, y que había sido abordado desde varios puntos de vista, historiográficos, literarios, sociológicos, artísticos, pero no musical tal y como lo exige la moderna metodología de análisis de los fenómenos líricos.

Partiendo de un estudio apriorístico del fenómeno, siguiendo los criterios históricos del estudio del género, podríamos organizar la historia del género de la siguiente forma:

Primer periodo, desde 1832 hasta 1849 en que comienza la zarzuela restaurada; este primer periodo lírico podría ser definido como el periodo de desarrollo de la Zarzuela Romántica en un acto.

Segundo periodo, desde 1849 a 1856, año éste en el que se estrena el Teatro de la Zarzuela, dotando al género de un escenario estable de desarrollo.

Tercer periodo, desde 1857 a 1868, año éste en el que comienza el Género Chico; durante este periodo la zarzuela en 3 actos alcanza el punto álgido de su desarrollo en el escenario del Teatro de la Zarzuela.



Cuarto período, desde 1868 a 1900, periodo álgido del Género Chico

Quinto periodo, de 1900 a 1936, segundo periodo cumbre de la Zarzuela Grande, y revitalización de otras formas como son el Género Infimo y la Opereta que estarían dentro del espíritu de la música que demandan los felices 20.

De todos estos periodos, los que nos interesan en esta tesis son los que hemos considerado el primer periodo, o el de la Zarzuela Romántica, y el segundo o el de la Zarzuela Restaurada. El primero era ignorado por los historiadores clásicos, evitando utilizar la definición de zarzuela para obras compuestas antes de 1849, año en que los estrenos de Hernando consiguen "restaurar" el género<sup>1</sup>. Era imposible rastrear la ubicación de las partituras de este periodo; como se puede observar en el catálogo, algunas de las pequeñas zarzuelas en 1 acto aparecieron en un pequeño archivo histórico de partituras, que se encontraba sin catalogar hasta este momento, y que hemos catalogado, en la Sociedad General de Autores de España, en su sede madrileña de la calle de Fernando VI<sup>2</sup>. Dentro de este Archivo han aparecido *Jeroma la castañera*, *¡Es la Chachi!*, *La sal de Jesús*, *Misterios de bastidores*, etc., hallazgos que nos han permitido arrojar alguna luz sobre el tipo de obras que se estrenaban y triunfaban en los escenarios madrileños de principios de siglo, muy influidos por los gustos de la música de salón, y por el falso "nacionalismo" musical romántico. En la Sección de Música de la Biblioteca Nacional no se encuentra ninguna obra de este periodo, y en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, de imposible acceso al investigador, aparece, entre las fichas antiguas, la de la zarzuela escrita para la inauguración del Conservatorio de M<sup>ra</sup> Cristina en 1832, *Los enredos de un curioso*, obra a la que no hemos podido acceder ante la, ya

---

<sup>1</sup> Veánse los capítulos 5 y 6 de esta tesis, donde se estudia a fondo este periodo.

<sup>2</sup> Cortizo, Encina. *Catálogo de los Fondos Musicales de la Sociedad General de Autores de España, Teatro Lírico, Madrid. Partituras*. Vol I. Madrid, SGAE, 1993.



larguísima situación de desastre que atraviesa la biblioteca de dicho centro.

El segundo periodo (1849-1856) ha sido tratado más a fondo por la historiografía musical, ya que cuenta con dos obras magistrales: *La Historia de la zarzuela o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*<sup>3</sup>, de Emilio Cotarelo y Mori, publicada en 1934 y *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, publicada en 1881, de Antonio Peña y Goñi<sup>4</sup>. A pesar de las críticas a las que estas obras se han visto incesantemente sometidas, deben ser leídas en su contexto, y ofrecen bastantes ejemplos de las opiniones y complejos de la época a la que pertenecen cada una de ellas. El análisis de Cotarelo es más frío y descriptivo que el de Peña, cegado por la amistad que le unía a ciertos autores que son juzgados en su obra; ambos son interesantes productos de su época, y no es posible realizar un estudio del teatro lírico sin acudir a ellas como fuentes secundarias de estudio. Si embargo abordar el análisis de esta segunda época ha resultado más complejo. Fue necesario, en primer lugar, fijar el repertorio realizado y estrenado, a pesar de que se encuentra detallada en las citadas obras de estos autores, sobre todo la de Peña y Goñi, que ofrece catálogos parciales por autores bastante completos. El manejo de obras como el *Catálogo del teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, el catálogo del *Boletín de la Propiedad Intelectual*, y el *Catálogo de Teatro Lírico* de Iglesias de Souza, así como el de los fondos de libretos de la SGAE, en proceso de realización, al que hemos podido acceder, posibilitaron llevar a cabo una labor más exhaustiva, que ha sido a su vez completada con el estudio de algunas

---

<sup>3</sup>Esta obra inconclusa, dado que en su edición original sólo llega hasta el 1857, fue parcialmente continuada por el autor con otros seis capítulos aparecidos en el *Boletín de la Academia de la Historia Española*, e iniciados en el Año XXII, N° XXII del citado

*Boletín*.

<sup>4</sup> Además de éstas aparecen libritos menos detallados como el *Album de la zarzuela* de Eduardo Vélaz de Medrano, etc. que sirven para completar el esquema.

fuentes hemerográficas, que ofrecen testimonios contemporáneos sobre la vida teatral madrileña en el siglo XIX.

Tras conseguir llevar a cabo un catálogo de estrenos, descubrimos que el 90% de los fondos de este periodo, se conservaba en el el pequeño archivo lírico de partituras de la Sociedad General de Autores de España (SGAE) que hemos catalogado. Este archivo contiene originales o copias firmadas y fechadas por el autor, por lo que se han de considerar como documentos originales<sup>5</sup> y se encuentran conservados en buen estado, de forma que de muchas se podría hacer una edición facsímil. El hallazgo de partituras orquestales completas nos han permitido valorar el conjunto orquestal completo, así como valorar parámetros de orquestación que resultaban imposibles de entender anteriormente, ya que la mayoría de las veces contábamos solamente con guiones de dirección, particellas o partituras reducidas para voz y piano.

Si rastreamos los antecedentes de la formación de dicho archivo lírico, encontramos la razón fundamental de su creación en el *Decreto Orgánico de Teatros* publicado en 1843 por el Ministro de Fomento, Conde de San Luis, que reconoce y reglamenta por primera vez en nuestro país la propiedad intelectual, llegando con ello a los músicos los beneficios de la ley, que los convierte en dueños de sus creaciones. A partir de este momento no se podía copiar, vender o alquilar una nota sin contar con el permiso del autor; sin embargo como cada copia del material venía a costar en 1890 unas 100 pesetas por acto, desde el nacimiento del Género Chico (1868), el compositor se vio obligado a ponerse en manos de administradores, frecuentemente editores, que se encargaban de la difusión de su obra. El producto obtenido era entonces íntegramente del editor, después de pagar lo reclamado por el autor, cuyas exigencias económicas dependían de su fama y poder en el mercado.

---

<sup>5</sup> Es evidente que se les puede dar el valor de originales, aunque sean copias, sabiendo que era muy normal que al menos los autores de éxito, no hiciesen las partituras de su puño y letra sino que diesen la obra a un copista que hacía la copia final sobre la que el autor estampaba su firma.

Según Sinesio Delgado, es Francisco Camprodón el primero que conserva para sí la propiedad de su obra *Flor de un día*, encargando de su administración al editor Alonso Gullón<sup>6</sup>, y consiguiendo con ello cierta independencia y que la obra produjese en tres años tres mil duros. El ejemplo de Camprodón fue seguido por Ventura de la Vega, Barbieri, Gaztambide, Luis Mariano de Larra, García Gutiérrez y Olona; todos ellos fundamentan la importancia de la casa Gullón, que comienza a actuar tal y cómo después lo haría la Sociedad de Autores. El ejemplo fue seguido por las grandes editoriales, especialmente por las de Fiscowich, Hijos de Hidalgo y Luis Aruej, heredero de Lalama; de esta forma, los editores llegaron a constituir importantes archivos musicales propios, denominados también "galerías", que rendían cuentas trimestralmente. El negocio fue próspero, y surgieron archivos en otras ciudades españolas (Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y Murcia), generándose una situación de confusión para los propios autores, que ya no podían realmente controlar lo que se hacía con sus obras, y estaban sujetos a intereses crematísticos, y no musicales, a la hora de la distribución de sus composiciones. Ante esta caótica situación, Fiscowich les ofrece convertirse en el editor real, comprándoles todos los derechos de copia y reproducción, con lo que, a pesar de convertirse inicialmente en una especie de redentor, a la postre, paso a ser el enemigo principal del autor. El compositor vendía, cedía y traspasaba a perpetuidad "el derecho exclusivo de reproducción, copia e impresión de todas las obras que había escrito hasta la fecha y cuantas escribiera en lo sucesivo", y recibía a cambio una pequeña cantidad de dinero<sup>7</sup>. El dueño de los materiales se obligaba a servir el material orquestal, denominado "archivo", a las compañías por el precio que juzgase oportuno; Fiscowich impuso: "15 pesetas diarias por 3 actos; 50 céntimos más por cada una de las que pase de los 3 actos; 6 duros de prima si la zarzuela era nueva; otros 6 si la

---

<sup>6</sup> Delgado, Sinesio. *Mi teatro. Como nació la Sociedad General de Autores*, Madrid. Edición homenaje a la Sociedad General de Autores de España, SGAE, 1960, p. 24.

<sup>7</sup> Entre quinientas y dos mil pesetas, según la categoría del autor.

empresa quería que se le enviara pronto, y por fin 500 pesetas de fianza por desperfectos".

Sin pretender hacer una nómina de cuantos en el momento se dedicaron a lo que parecía un pingüe negocio, se deben citar en primer lugar los archivos de los propios teatros o empresas, como el Teatro de la Zarzuela, la Empresa de Juan Orejón, la de Angel Poveda o, el Teatro de los Bufos, Galería Dramática, Teatro Novedades, Teatro Apolo, y los archivos en manos de los empresarios Arregui y Aruej (sucesores del Archivo de Lalama). Otro tipo de archivos son los de los citados archiveros o dueños de copisterías. Entre todos estos, sin duda el más importante fue el del citado Florencio Fiscowich y Díaz de Antóñana, también llamado "el rey de los archivos de música", heredero de la casa editorial de Alonso Gullón. Fiscowich realizó una importante labor de captación de nuevos autores, como ya hemos mencionado. Además de él son de especial relieve para el desarrollo del género: Eduardo Hidalgo, Andrés Vidal y Llimona, José Rogel y Soriano, Romero y Marzo, Casimiro Martín, José Camacho, Angel Gascó de Castelló, Enrique Bergali de Sevilla, Luis Carbonell de Valencia, Jorge Olmos de Alicante, y José Verdú de Murcia.

En el archivo lírico de la Sociedad de Autores, donde hemos encontrado el 90% de las obras estrenadas en los años que nos interesan en esta tesis, la mayoría de las partituras conservan el sello original del archivo de procedencia; así sabemos que:

- 182 proceden del Archivo de Fiscowich
- 57 del Archivo de Eduardo Hidalgo
- 14 del Archivo de la Compañía de Juan Orejón
- 3 del Archivo del Teatro de la Zarzuela
- 3 del Archivo de Vicente de Lalama
- 3 del Archivo de Ricardo Gullón
- 3 del Archivo de Antonio Romero
- 2 del Archivo de Enrique Bergali de Sevilla,
- 2 del Archivo de Juan Díez
- 2 del Archivo de Francisco Sedó
- 2 del Archivo de Emilio López de Toro de Sevilla
- 2 del Archivo del Teatro de los Bufos

- 1 del Archivo de Orejón
- 1 del Archivo de José Camacho
- 1 del Archivo de José Verdú de Murcia
- 1 del Archivo de Teatro Tívoli de Barcelona
- 1 el Archivo de Casimiro Martín
- 1 del Archivo del Teatro de Recoletos
- 1 del Archivo de Carbonell de Valencia.

Como se puede comprobar materialmente por las cifras, Fiscowich se convierte en el gran protagonista de esta situación. A lo largo de los años se fue apoderando de los fondos del resto de los archiveros que se hundieron, consiguiendo que sus archivos produjeran hasta veinticinco mil duros anuales y quedando en posesión de la mayor parte de los fondos de la zarzuela grande y del género chico. Sin embargo, en la década de los años noventa, aparece una figura que se opone a la de Fiscowich, manteniendo su propio archivo, lo que le valió una guerra de seis años: Ruperto Chapí. Esta situación se mantiene hasta el año 1898, momento en el que una serie de músicos, entre ellos Torregrosa, en compañía de Sinesio Delgado, plantean una revolución trascendental: la fundación de la Asociación Lírico-Dramática, con la intención de defender sus derechos y suprimir los intermediarios. La gravedad del tema había hecho surgir en torno de aquel momento otras dos sociedades además de la citada: la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de música (1892), llamada de "pequeño derecho", que se encargaba de controlar la música que se utilizaba en cafés, plazas de toros, etc<sup>8</sup>; y por fin la que decide crear Sinesio Delgado: una sociedad de los propios autores, de forma que ellos personalmente puedan administrar sus propios derechos sin intermediarios: la Sociedad de Autores Españoles (SAE), constituida legalmente el 16 de junio de 1899, que dominará el hacer musical español. Pronto las dos primeras se unen con esta última; la sociedad estaba presidida por Vital Aza, tenía de secretario a Sinesio delgado, de tesorero

---

<sup>8</sup> La mayor parte de las acciones de esta asociación estaban también en manos de Fiscowich.

a López Silva, y de vocales a Ramos Carrión Chapí, Carlos Arniches y Torregrosa.

Desde el momento de su fundación surge una batalla entre Fiscowich y a SAE por el monopolio de la producción musical en España, batalla que se complica con el nacimiento de una nueva sociedad el 12 de octubre de 1900: la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios de Obras Teatrales presidida por Pérez Galdós, y movida en el fondo por Fiscowich, intentando una última reacción ante el desmoronamiento material de su imperio. Esta sociedad pronto recibe el nombre de "contrasociedad", y su presencia contribuye a embrollar aún más la situación, pues determinó la existencia simultánea en Madrid de dos archivos fundamentales: el de Fiscowich y el de la Sociedad de Autores Españoles (SAE). En el Archivo de Fiscowich había unas veinte mil obras si sumamos las de pequeño y grande derecho que reunían los más de veinticinco archivos de editores que él había ido adquiriendo. Las diferencias de planteamientos entre la SAE y Fiscowich eran las siguientes: éste cobraba el 2% de los derechos de Madrid y el 15% de los de provincias, mientras la SAE no cobraba en Madrid, recaudaba el 8% en provincias, y el 2% de las obras de pequeño derecho. Fiscowich liquidaba trimestralmente, mientras que la SAE lo hacía mensualmente.

La batalla entre Fiscowich y la Sociedad de Autores Españoles fue dura; la SAE adquiere el Archivo de Pablo Martín por el precio de cien mil pesetas; en él se encontraban algunas de las obras de éxito de Chapí y Giménez, igualando con ello las fuerzas. El acto final tiene un símbolo: las dos obras compuestas por Tomás Barrera, *Dolorettes* y *El género ínfimo*, estrenadas ambas en el Teatro Apolo, con los que la SAE presenta la batalla definitiva, bastante dura, pero con victoria final. El éxito del Apolo supuso la caída de Fiscowich, que se vio obligado a la entrega del Archivo a la SAE el 17 de octubre de 1901, por ochenta mil duros pagados a través de un empréstito a devolver en diez años. Este hecho supone la potenciación definitiva de la SAE, que ya en noviembre de ese mismo año de 1901 tenía unos ingresos anuales de un millón y medio de pesetas.

En el Archivo de la SAE se recogieron por sucesivos contratos los archivos de Hidalgo e hijos el 17 de octubre de 1901; y el de Luis Aruej,

el empresario del Apolo, el mismo día en la notaría de E. López Palop; de esta forma la SAE se convirtió en dueña de todas las obras de todos los autores vivos y muertos que estaban en el mercado escénico.

Así hemos pasado revista brevemente a las cesiones y compras que han conformado los fondos líricos de la actual Sociedad General de Autores de España, creada como tal en 1932.

El catálogo que ofrecemos a modo de Apéndice de esta tesis, es un catálogo cerrado, ya que se trata de un archivo muerto, no crecerá a partir de nuestro trabajo. Cuenta con las partituras de casi todas las obra que hemos tratado en esta tesis doctoral, y todas las demás que se encuentran hoy depositadas en los fondos de la SGAE. Constituye una novedad ya que era un archivo sin inventariar, y por medio de su catalogación hemos conseguido partituras consideradas como perdidas hasta el momento, y hemos reconstruido otras que se encontraban divididas en legajos independientes. Las obras, todas ellas manuscritas, son partituras originales o copias de época, en muchos casos firmadas por el autor (como en el caso de la mayoría de las obras de Barbieri), por tanto su valor es tanto documental como histórico.

El catálogo ha sido realizado por medio de una base de datos informática (*4th Dimension* de *Macintosh*®), y ha tratado de describir todos los parámetros importantes de las obras aparecidas. La numeración de las fichas es correlativa de cero a mil seiscientos noventa. La obra está sufriendo el proceso de publicación por la Sociedad General de Autores de España dentro de la colección que dedicarán a la publicación de sus fondos musicales<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Esta es la razón de que la numeración de sus páginas comience en el número 25, ya que las fichas están ya maquetadas para su publicación.

## [TL-1]

ACEVES ASUMENDI, Jesús

**La ocasión hace al ladrón**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Cantalapiedra, Guevara.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.**MPO/1**

## [TL-2]

ACEVES LOZANO, Rafael/RUBIO LAINEZ, Angel

**Americanos de pega**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liern.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Campoamor, Elvira, Pablo, Teresa, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Jardín del Buen Retiro (Madrid). 16-VIII-1872.**MPO/2**

## [TL-3]

ACEVES LOZANO, Rafael/RUBIO LAINEZ, Angel

**De Herodes a Pilatos**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Doña Casta, David, Doña Luz.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.**MPO/3**

## [TL-4]

ACEVES LOZANO, Rafael

**El amor y la calceta**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Caifás, María, Juan, Jumillas.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. gui. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.**MPO/4**

## [TL-5]

ACEVES LOZANO, Rafael

**El barbero de Rossini**

Juguete bufo-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Amalfi-seudónimo de Rafael M<sup>a</sup> Liern.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Caifás, Codorniz, Columba, Elvira, Mediacaña.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Jardín del Buen Retiro (Madrid). 1-VII-1873.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.**MPO/5**

## [TL-6]

ACEVES LOZANO, Rafael/RUBIO LAINEZ, Angel

**El carbonero de Subiza**

Zarzuela-parodia en 1 acto y 10 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés/Miguel Ramos Carrión.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carbonero, Conde, Guillén, Trotón.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de los Bufos Arderius (Madrid). 2-XI-1871.**MPO/6**

## [TL-7]

ACEVES LOZANO, Rafael

**El manco de Lepanto**

Episodio histórico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Angel Mondéjar y Mendoza.

Partitura manuscrita: papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Gil, Zoraida, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid). 23-IV-1867.**MPO/7**

## [TL-8]

ACEVES LOZANO, Rafael/RUBIO LAINEZ, Angel

**El príncipe lila**

Apropósito cómico-lírico-bailable en 2 actos.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liern.

Partitura manuscrita.



*Personajes:* Dios, Exito, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Jardín del Buen Retiro (Madrid). 16-VI-1872.

**MPO/7**

[TL-9]

ACEVES LOZANO, Rafael

### El retablo de don Próspero

Zarzuela en 2 actos y 7 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/9**

[TL-10]

ACEVES LOZANO, Rafael

### El suicidio de Alejo

Zarzuela en 1 acto, adaptada sobre una obra de Verdi.

Libreto de Mariano Pina/Ramón Apiani.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cls. fgs. tps. cmis. tbnis. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid). 11-IX-1865.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo (editor).

**MPO/10**

[TL-11]

ACEVES LOZANO, Rafael/RUBIO LAINEZ, Angel

### ¡El teatro en 1876!

Revista fantástica de teatros en 2 actos.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Arte, el Dinero, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. del Buen Retiro (Madrid). 20-VII-1871.

**MPO/11**

[TL-12]

ACEVES LOZANO, Rafael

### El viejo Narciso

Zarzuela en 2 actos.

Teatro Lírico I

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. f. ob. cl. fg. tp. cm. perc. cu.

**MPO/12**

[TL-13]

ACEVES LOZANO, Rafael

### La bola negra

Cuadro lírico-dramático en 1 acto y 4 números.

Libreto de Marcos Zapata

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Colás, Pablo, Tío Roque, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid). 2-XI-1872.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/13**

[TL-14]

ACEVES LOZANO, Rafael

### La caja del abuelo

Obra teatral en 3 actos.

Partitura manuscrita del Acto II.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/14**

[TL-15A]

ACEVES LOZANO, Rafael

### La casa de locos

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Clara, Enrique, Don Ligorio, Doña Rosa, Don Tomás.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Madrid. 20-VIII-1874.

**MPO/15A**

[TL-15B]

ACEVES LOZANO, Rafael

### La corte del niño terso

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Mariano Vallejo.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Capitán, Niño, Coro.  
*Plantilla*: Fl. cls. tps. cms. tbn. perc. cu.

**MPO/15B**

[TL-16]

ACEVES LOZANO, Rafael

### La sobrina del rector

Zarzuela en 3 actos y 15 números.  
Libreto de José Mariano Vallejo.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Carlos, Carrillo, Catalina, Isabel, Juan Hernández, Doña Mencía, Quevedo, Rector.  
*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/16**

[TL-17]

ACEVES LOZANO, Rafael

### Mambrú

Zarzuela en 2 actos.  
Libreto de Angel Mondéjar / Luis de Charles.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Bombarda, Galaor, Laura, Doña Luz, Mambrú.  
*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. de los Bufo Ardenius (Madrid), 14-IX-1872.

**MPO/17**

[TL-18]

ACEVES LOZANO, Rafael

### Satanás segundo

Zarzuela en 2 actos y 7 números.  
Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liem.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Canario, Coralina, Isabelina, Pinlimpiupín, Coro.  
*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original*: Vicente de Lalama.

**MPO/18**

[TL-19]

ACEVES LOZANO, Rafael

### Sensitiva

Juguete cómico-lírico en 2 actos  
Libreto de Mariano Pina y Domínguez  
Dos partituras manuscritas.  
*Personajes*: Don Homobono, Rosendo, Sensitiva, Teresa.  
*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. Alhambra, 24-XII-1870.

**MPO/19**

[TL-20]

ACEVES LOZANO, Rafael

### Un descendiente de los Borgia

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
Libreto de Miguel Ramos Carrión.  
Dos partituras manuscritas.  
*Personajes*: Doña Cirila, Emeterio, Revalente.  
*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. del Buen Retiro (Madrid), 1874.

**MPO/20**

[TL-21]

ACEVES LOZANO, Rafael

### Una canción de amor

Zarzuela en 3 actos.  
Libreto de Antonio Hurtado.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Cantolla, Diana, Félix, Marqués, Ministro, Rosar a. Coro.  
*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original*: Florencio Fiscowich.

**MPO/21**

[TL-22]

ACEVES LOZANO, Rafael

### Una noche en un mesón

Zarzuela en 1 acto.  
Libreto de Luis Pacheco.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Clara, Inés, Luis, Penico, Coro.  
*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original*: Florencio Fiscowich.

**MPO/22**

[TL-23]

ACUÑA

**Lola, la piconera**

Obra teatral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Acuña, Argüelles, Juan, Doña Frasquita, Doña Isabel, Otero, Salazar, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/23

[TL-24]

AGOSTINI, Angelo

**Borrascas de carnaval**

Juguete bufo en 1 cuadro y 8 números.

Libreto de José Velázquez Sánchez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Julio, Don Rodrigo, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de San Fernando (Sevilla), 1868.

MPO/24

[TL-25]

ALBA, Mateo

**El vestido largo**

Diálogo lírico en 3 números.

*Libreto de:* Fernando García Gimeno / Jesús Rincón Giménez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. López de Ayala (Badajoz), 30-XII-1902.

MPO/25

[TL-26]

ALBELDA, Miguel

**El juicio final**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Rafael García Santisteban.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Cándida, Don Crispulo Bemol, Golondrino.

Don Pío, Rita.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 27-III-1862.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/26

[TL-27]

ALBENIZ, Isaac

**Pepita Jiménez**

Opera en 3 actos.

Libreto de F. B. Money Coutts.

Partitura reducida por Pablo Sorozábal; partitura fotocopiada.

*Personajes:* Antonia, Luis, Don Pedro, Pepita, Vicario, Coro.*Estreno:* T. del Liceo (Barcelona), 5-I-1896.*Notas:* Libreto basado en una obra de Juan Valera.

MPO/27

[TL-28]

ALBENIZ, Isaac

**San Antonio de la Florida**

Zarzuela cómica en 1 acto, 2 cuadros y 7 números.

Libreto de Eusebio Sierra.

Partitura reducida por Pablo Sorozábal.

*Personajes:* Doña Ascensión, Enrique, Gabriel, Don Lesbis, Rosa, Coro masculino.*Estreno:* T. Ajolo (Madrid), 26-X-1894.

MPO/28

[TL-29]

ALCARAZ, Manuel / AYUSO, Enrique

**Las niñas de mis ojos**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tpt. tbn. perc.*Fecha de composición:* 1918.

MPO/29

[TL-30]

ALONSO LOPEZ, Francisco

**La Calesera**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Emilio González del Castillo / Luis Martínez Román.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Calatrava, Custodio, Eduardo, Francisco Montes Paquiro, Ganganilla, Jefe de Policía, Luis Candelas, Maestro Mayoral, Manolo, Maravillas la Calesera, Mendiara, Pedro García, Perico el Ciego, Pirulí, Rafael Sanabria, Coro.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 12-XII-1925.

MPO/30

[TL-31]

ALONSO LOPEZ, Francisco

**La Picarona**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Emilio González del Castillo / Luis Martínez Román.

Número suelto manuscrito.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 6-II-1930.

MPO/31

[TL-32]

ALONSO LOPEZ, Francisco

**Manolita, la inclusera**

Obra teatral.

Papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

MPO/32

[TL-33]

ALTIMIRA, Francisco de Asís

**Industria, comercio y artes**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Salvador Carrera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carmen, Enrique, Luisa, San Pedro, Pepa.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, cu.*Fecha de composición:* 1867.

MPO/33

[TL-34]

ALVAREZ/RIVES

**¡Mi vecina!**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Juan Maestre.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, cu.

MPO/34

[TL-35]

ALVAREZ ALONSO, Antonio/CHALONS  
BERENGUER, Manuel**Cambio de almas**

Fantasía cómico-lírica en 1 acto, 4 cuadros y 5 números.

Libreto de Ricardo Curras / Eugenio Gullón y Terán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Bárbaro, Fray Canuto, Capitán, Margarita, Doña Perfecta, Simón, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 27-II-1895.

MPO/35

[TL-36]

ALVAREZ BEIGBEDER, Germán

**El mando de la patrulla**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Francisco Campuzano.

Partitura manuscrita: partitura para piano manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/36

[TL-37]

ALVAREZ DEL CASTILLO (seudónimo de VIVES  
ROIG, Amadeo)**A la vera der queré**

Sainete andaluz en 1 acto, 2 cuadros y 6 números.

Libreto de Pedro Pérez Fernández / José Gamero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes). Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 10-VII-1909.

**MPO/37**

[TL-38]

ALVAREZ GARCIA, Juan

**Milagritos del santo**

Obra teatral en 3 actos y 9 números.

Libreto de Eduardo Muñoz del Portillo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. sax. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

*Estreno:* 2-III-1951.

**MPO/38**

[TL-39]

ALVAREZ LOPEZ, Emilio

**La isla del terror**

Opereta en 3 cuadros.

Guión de orquesta manuscrito.

*Personajes:* Barón, Gran general, Gran secretario, Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/39**

[TL-40]

ALVAREZ LOPEZ, Emilio

**Pilar**

Monólogo en prosa y verso en 3 números.

Libreto de José Morales del Campo / Agustín Sainz Rodríguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tm. perc. cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 12-XII-1904.

*Notas:* Obra dedicada a la triple Pilar Carreras.

**MPO/40**

[TL-41]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**A falta de pan...**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de E. Fernández Iglesias.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Artista, la Florera, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/41**

[TL-42]

ALVIRA Y ALMECH, José María/FUENTES VIEJO, Eduardo

**Carmen, la Cigarrera**

Obra teatral en 12 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carmen, Flores, Frasquita, Mercedes, Morales, Zúñiga, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/42**

[TL-43]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**De la retreta a la diana**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Luis de Zulueta Vergara.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Deogracias, Enrique, Pilar, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 23-III-1897.

**MPO/43**

[TL-44]

ALVIRA Y ALMECH, José María/FUENTES VIEJO, Eduardo

**El bufón del Duque (Rigoletto)**

Zarzuela en 1 acto, 2 cuadros y 7 números.

Libreto de Enrique Arroyo.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Borsa, Cefrano, el Duque, Gilda, Marullo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Maravillas (Madrid), 19-X-1923.

*Notas:* Refunción de la ópera *Rigoletto*, de Verdi.

**MPO/44**

## [TL-45]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**El españolito**

Episodio lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ricardo Vicente del Rey.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angelina, Dueña, Rivera, Sangría, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 12-X-1894.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/45

## [TL-46]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**El veterano**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Bonifacio Pinedo / Alfonso Benito Alfaro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Julio, Pablo, Teresa, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 21-VIII-1902.

MPO/46

## [TL-47]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**Elixir de amor**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Libreto de Luis Pascual Frutos / Alfonso Benito Alfaro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adina, Belcore, Dulcamara, Gianetta,

Nemorino, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/47

## [TL-48]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**Figaro (barbero de Sevilla)**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Luis Pascual Frutos / Enrique Arroyo.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Bartolo, Basilio, Conde, Figaro, Oficial, Rosina,

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tim, cu.*Notas:* Reducción y arreglo de la ópera *El barbero de Sevilla*, de Rossini

MPO/48

## [TL-49]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**Gente de paz**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Alfonso Benito Alfaro / Miguel Sainz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angel, Gaceta, Gloria, Prim, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/49

## [TL-50]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**Jai... alai**

Partido cómico-lírico en 1 acto y 7 números.

Libreto de Ventura de la Vega / José de la Cuesta.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlota, Cosme, el Chulo, García, Luisa, Pedro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 2-IX-1893.

MPO/50

## [TL-51]

ALVIRA Y ALMECH, José María/VALDOVINOS  
PUYOL, Teodoro**La alegre caravana**

Zarzuela en 2 actos y 13 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* David, Gustavo, Irma, Marieta, Ramita, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, perc, cu.

MPO/51

## [TL-52]

ALVIRA Y ALMECH, José María

**Los sobrinos, o Tienda-asilo del arte**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Elena, Florencio, Luisa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/52**

[TL-53]

AMORES, Jesús/MUNOZ PEDRERA, Pedro

### La aldea de la Cruz

Zarzuela en 1 acto y 6 cuadros.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/53**

[TL-54]

ANGLADA OCHOA, Esteban

### Ensueño real

Opereta en 1 acto y 8 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/54**

[TL-55]

ANGLADA OCHOA, Esteban/TABUYO Y MURO, Ignacio

### La bella Diana

Obra teatral en 1 acto.

Partitura manuscrita; partes de apuntar manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/55**

[TL-56]

ANGLADA OCHOA, Esteban

### Los grandes amores

Obra teatral.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Casta, Cornelio, Lidia, Lotario, Pepita, Virgilio, Coro.

**MPO/56**

[TL-57]

ANONIMO

### Agua de María

Obra teatral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Juliano, María, Venancio, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/57**

[TL-58]

ANONIMO

### Alma española

Obra teatral.

Partitura manuscrita incompleta (sólo número primero).

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/58**

[TL-59]

ANONIMO

### Angel Pitón

Zarzuela en 3 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adriana, Amarante, Lange, Larivandier, Lonchard, Pitón, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

Archivo original: Florencio Fiscowich.

**MPO/59**

[TL-60]

ANONIMO

### Digno padre

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carolina, Genoveva, Luciano, Noel, Coro.

*Plantilla:* Fl, cl, cu.

**MPO/60**

[TL-61]

ANONIMO

**El hijo de la bruja**

Zarzuela de magia en 3 actos y 23 números.

Libreto de Emilio Álvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Príncipe Alfonso, 5-IX-1878.

MPO/61

[TL-62]

ANONIMO

**El marido a la vuelta**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* León, Rosa, Susana.*Plantilla:* Cu.

MPO/62

[TL-63]

ANONIMO

**El mirar de sus ojos**

Sainete en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Carlos Arniches.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Aldeano, Isidro, Manuel, Mercedes, Rafael, Coro.*Notas:* Obra escrita para el concurso de la Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1922.

MPO/63

[TL-64]

ANONIMO

**El perro del pastelero**

Obra teatral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/64

[TL-65]

ANONIMO

**El sistema del terror**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bárbara, Plácido, Trifón.*Plantilla:* F. ob. cl. fg. cm. tp. tpt. cu.

MPO/65

[TL-66]

ANONIMO

**En los Alpes**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/66

[TL-67]

ANONIMO

**Gabriel, el marino**

Zarzuela en 2 actos y 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Felisa, Gabriel, Marta, Roberto.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Fecha de composición:* 9-VII-1877.

MPO/67

[TL-68]

ANONIMO

**¡Gracias a Dios!**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Marcos, Paco, Paula.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. cms. tbn. tm. perc. cu.

MPO/68

[TL-69]

ANONIMO

**La niña fea**

Opera cómica en 3 actos.

Partitura manuscrita.



*Personajes:* Dueñas, Duque, Leonor, Marietta, Marqués, Matilde, Sicarios, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/69**

[TL-70]

ANONIMO

### La rival de la Caruncho

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita; papeles de estudio manuscritos.

*Personajes:* La Llorente, Marqués, Rodrigo, Ruiz, Templao.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/70**

[TL-71]

ANONIMO

### La sorpresa

Obra teatral en 11 números.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Dick, Federico, Mari, Marineros, Olga, Tom, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/71**

[TL-72]

ANONIMO

### La verbena de San Pedro

Sainete en 1 acto.

Partitura impresa (Editorial Gabrielli).

*Personajes:* Carlos, Marco, María, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/72**

[TL-73]

ANONIMO

### Las colegialas

Obra teatral en 17 números.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Cándida, Don Diego, Don Hermógenes, Luisa, Don Pedro, Doña Plácida, Coro.

Teatro Lírico I

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/73**

[TL-74]

ANONIMO

### Las modistillas madrileñas

Obra teatral

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces -sin especificar personajes-.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/74**

[TL-75]

ANONIMO

### Laureta

Zarzuela en 13 números

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Estatua, Lauretta, Príncipe, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. perc. cu.

**MPO/75**

[TL-76]

ANONIMO

### Los vagos

Obra teatral en 1 acto y 6 números

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Cirilo, Tío Francisco, Hilario, Piltrafas,

Remedios, Virgilio, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/76**

[TL-77]

ANONIMO

### Música celestial, o El capricho de un inglés

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de Figuerola Aldrofeo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angela, Lucía, Soledad.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tim. cu.

*Fecha de composición:* 1891

**MPO/77**

[TL-78]

ANONIMO

**Niña y Paco**

Obra teatral en 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. m. tbn. perc. cu.

MPO/78

[TL-79]

ANONIMO

**París alegre**

Obra teatral.

Números 6 y 7 de la partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. bn. perc. cu.

MPO/79

[TL-80]

ANONIMO

**Peste**

Obra teatral.

Papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/80

[TL-81]

ANONIMO

**Polizonte**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/81

[TL-82]

ANONIMO

**Tentaciones**

Tonadilla en 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/82

[TL-83]

ANONIMO

**¡¡Valiente cenall**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Eduardo, Don Pascual, Pepita, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/83

[TL-84]

ANONIMO

**Yo sé todo**

Zarzuela.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/84

[TL-85]

ARAIZ, Andrés/GALAN, Demetrio

**El estudiante de Alcalá**

Sainete lírico en 2 actos y 13 números.

Libreto de Fernando Castán Palomar / Pedro Galán

Bergua.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Inés, Martín, Paloma, Don Roque, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Argensola (Zaragoza). I-II-1950.

MPO/85

ARCHE, José Vicente. Véase VICENTE Y BERMEJO, José

ARCHE, Luis Vicente. Véase VICENTE Y BERMEJO, Luis

[TL-86]

ARNEDO MUÑOZ, Luis

**Dos siglos en una hora (1681-1881)**

Revista en 1 acto.

Libreto de Juan Maestre.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. cl. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Capellanes (Madrid).

MPO/86

[TL-87]

ARNEDO MUÑOZ, Luis

**La golfemia**

Zarzuela-parodia en 1 acto y 6 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés.

Partitura de orquesta manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 12-V-1900.

MPO/87

[TL-88]

AROCA ORTEGA, Jesús

**Aquí falta una mujer**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Filiberto Montagud y Díaz / Carlos Iglesias.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Carlos, Etelvina, la Española, Kalidasa.

Odaliscas, la Oriental.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/88

[TL-89]

AROCA ORTEGA, Jesús

**Cielo y tierra**

Viaje fantástico en 1 acto y 6 cuadros.

Libreto de Carlos Díaz Valero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Euterpe, Otelo, Talia, Terpsicore, Venus, Coro.

Teatro Lírico I

*Plantilla:* Fln. f. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* Nuevo Teatro de Madrid, 8-VIII-1805.*Notas:* Dedicada al actor Emilio Carreras.

MPO/89

[TL-90]

AROCA ORTEGA, Jesús / BRETON MATTHEU,  
Abelardo**El ayudante del duque**

Zarzuela en 1 acto y 10 números.

Libreto de Augusto Vivero / Fernando Gillis.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Archicanciller, Duque, Fidela, Grons, Nodrizas,  
Roberto, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 17-II-1914.

MPO/90

[TL-91]

AROCA ORTEGA, Jesús / LLEO BALBASTRE,  
Vicente**El rey negro**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Carlos Arniches.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 11-XII-1934.*Notas:* Es una adaptación de Lincke.

MPO/91

[TL-92]

AROCA ORTEGA, Jesús

**La maja del Rastro**

Sainete en 1 acto y 7 números.

Libreto de Eugenio Olavería y Huarte / J. Gómez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Rafael, Teresa.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 23-XI-1917.

MPO/92

[TL-93]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

**Azón Visconti**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Antonio García Gutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angélica, Azón, Beppo, Laura, Lorenzo, Monfort, Rodolfo, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 12-XI-1858.

MPO/93

[TL-94]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

**De Madrid a Biarritz**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Miguel Ramos Carrión / Carlos Coello.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alvarito, Marquesa, Nicomora, Doña Pantaleona, Pepa, Pepe, Vendedor.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 6-XII-1870.

MPO/94

[TL-95]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

**De tal pal tal astilla**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de José Selgas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Enrique, Martínez, Don Profundo, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 1-IX-1864.

MPO/95

[TL-96]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

**Dos coronas**

Zarzuela en 3 actos y 12 números.

Libreto de Antonio García Gutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Crámer, Jorge, Nicausen, Pedro, Sofía.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 6-XII-1861.

MPO/96

[TL-97]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

**El dormir ó azul**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Francisco Camprodón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Doña Leonor de Haro, Felipe IV, Hernán, Marqués de San Marín, Marquesa de San Marín, Vizconde del Jalón, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 9-II-1853.

MPO/97

[TL-98]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

**El grumete**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Antonio García Gutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antón, Juana, Luisa, Pascual, Serafín, Tomás, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 17-VI-1853.

MPO/98

[TL-99]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

**El sonámbulo**

Zarzuela en 1 acto y 9 números.

Libreto de Antonio Hurtado

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Barón, Blas, Clara, Condesa, Juan, Narciso, Ulloa, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 10-X-1856.

MPO/99

[TL-100]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### Guerre a muerte

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Adelardo López de Ayala.

Partitura manuscrita, incompleta; libreto

editado *Personajes*: Don Alejo de Guzmán, Don Alonso de Rivadeneira, Don Carlos, Don César de Rivadeneira, Don Diego, Doña Elena, Doña Elvira, Doña Luisa, Doña Victorina de Guzmán, Coro.

*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno*: T. Circo (Madrid), 22-VI-1855.

MPO/100

[TL-101]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### Heliodora, o El amor enamorado

Zarzuela en 3 actos y 22 números.

Libreto de Juan Eugenio Hartzenbusch.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Aristeo, Cupido, Heliodora, Saturno, Telefrón, Venus, Coro.

*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno*: T. Apolo (Madrid), 28-XII-1880.

MPO/101

[TL-102]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### La cacería real

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Antonio García Gutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Ambrosio, Felipe V, Marqués de Villena, Margarita, Pascual, el Príncipe Carriño, Rosa, Sebastiana.

*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno*: T. Real (Madrid), 11-IV-1854.

MPO/102

[TL-103]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### La Guerra Santa

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Dos partituras manuscritas; partitura manuscrita para banda.

*Personajes*: Agoreff, Carranza, María, Miguel, Sara, Coro.

*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 4-III-1879.

MPO/103

[TL-104]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### La hija de la providencia

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Tomás Rodríguez Rubí.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Don Alvaro de Toledo, Don César de Bazán, un Escribano, Don Juan, un Juez, María, Sabino, Coro.

*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno*: T. Circo (Madrid), 16-V-1856.

MPO/104

[TL-105]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### Llamada y tropa

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Antonio García Gutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Doña Brígida, Capitán, Elisa, Don Isidoro,

Juana, Lisardo, el Sargento Chichilla, Don Sotero, Rufo, Coro.

*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno*: T. Circo (Madrid), 8-III-1861.

MPO/105

[TL-106]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### Marina

Opera en 3 actos basada en la zarzuela del mismo título de Arrieta.

Libreto de Francisco Camprodón, completado por Miguel Ramos Carrión.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Alberto, Gente del pueblo, Jorge, Marina,

Marineros, Mozos del astillero, Pascual, Pescadores, Roque, Teresa.

*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Real (Madrid), 16-IV-1871.

**MPO/106**

[TL-107]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### Marina

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Francisco Camprodón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alberto, gente del pueblo, Jorge, Marina, Marineros, Mozos del astillero, Pascual, Pescadores, Roque, Teresa.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 21-IX-1855.

**MPO/107**

[TL-108]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### San Franco de Scna

Drama lírico en 2 actos.

Libreto de José Estremera, arreglo de una comedia de Agustín Moreto.

Partitura reducida editada por Zozaya (Madrid).

*Personajes:* Fausto, Federico, Franco, Lesbia, Lucrecia.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 27-X-1883.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/108**

[TL-109]

ARRIETA Y CORERA, Emilio Pascual

### Un viaje a Cochinchina

Zarzuela en 1 actos.

Libreto de José Picón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carolina, Cirilio, Cuafate, Enrique, María, Martín, Nicanor, Pilar, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1869.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 16-XI-1875.

**MPO/109**

[TL-110]

ASENJO BARBIERI, Francisco / GAZTAMBIDE, Joaquín

### Amar sin conocer

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Olona.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Alvaro, el Barón, Bartolo, un Capitán, una Dama, Duquesa, Fabricio, Juana, Laura, el Marqués de Olmedo, un Notario, un Oficial, un Posadero, un Sargento, un Vizconde, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-IV-1858.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/110**

[TL-111]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Artistas para La Habana

Juguete cómico en 1 acto.

Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liern / Augusto Madan y García.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Calamares, Julia.

*Plantilla:* Fl. cl. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 10-IV-1877.

*Archivo original:* Juan Orejón.

**MPO/111**

[TL-112]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Aventura de un cantante

Entremés lírico-dramático en 1 acto y 4 números.

Libreto de José M<sup>o</sup> Gutiérrez de Alba.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Colomini, Mayoral, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 16-IV-1854.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/112**

[TL-113]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Chorizos y polacos

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Partitura fotocopiada.

*Personajes:* La Caramba, Conde, Espejo, la Figueras, Don Preciso, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 24-V-1876.

**MPO/113**

[TL-114]

**ASENJO BARBIERI, Francisco/INZENG A Y CASTELLANOS, José/HERNANDO PALOMAR, Rafael/GAZTAMBIDE, Joaquín.**

**Don Simplicio Bobadilla**

Zarzuela cómica en 3 actos.

Libreto de Manuel y Victorino Tamayo y Baus.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* el Dios Pan, Dorotea, Don Juan, Doña Leonor,

Don Lope, una Maga, Mágico, una Niña, Don

Simplicio Bobadilla, Taravilla, Venera, Ventero, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 7-V-1853.

**MPO/114**

[TL-115]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

**El diablo en el poder**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Francisco Camprodón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio de Ubilla, Aubiqué, Capitán de

Guardias, Conde de Montellano, Conde del Sauce,

Elisa de Montellano, Enriqueta de Ubilla, Princesa de

los Ursinos, Coro

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 11-XII-1856.

**MPO/115**

[TL-116]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

**El domador de fieras**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Miguel Ramos Carrión / José Campo Arana.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Acónito, Alhelí, Cuatro fieras, Korok, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 145-IV-1874.

**MPO/117**

[TL-117]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

**El hombre es débil**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Luciano, Pascual, Tecla.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 14-X-1871.

**MPO/117**

[TL-118]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

**El Marqués de Caravaca**

Zarzuela en 2 actos y 9 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Brigadier, Doña Bruna, Don Enrique, Don

Froilán, Lola, Don Luis, el Marqués de Caravaca, Rita,

Ventosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 8-IV-1853.

**MPO/118**

[TL-119]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

**El matrimonio interrumpido**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Miguel Pastorfido.

2 partituras manuscritas.

*Personajes:* Brigadier, Gertrudis, Marqués, Semifusa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 1871.

**MPO/119**

[TL-120]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

**El niño**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barón, Baronesa, Félix, Paco.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 15-VI-1859.

**MPO/120**

[TL-121]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### El pavo de Navidad

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Elisa, Ginés, Pascual, Doña Petra.

*Plantilla:* Fm, ob, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 24-XII-1866.

**MPO/121**

[TL-122]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### El relámpago

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Francisco Camprodón.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Clara, Enriqueta, Jorge, León.

*Plantilla:* Fm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 15-X-1857.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/122**

[TL-123]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### El robo de las sabinas

Zarzuela en dos actos y 10 números.

Libreto de Antonio García Gutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camilo, un Correo, un criado, el Duque de Parma, la Duquesa Aurora, Fabricio, Fenisa, el Senescal, Coro.

*Plantilla:* Fm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 17-II-1859.

**MPO/123**

[TL-124]

ASENJO BARBIERI Francisco/GAZTAMBIDE, Joaquín

### El sargento Federico

Zarzuela en 4 actos y 14 números.

Libreto de Luis Olona.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Barón, Federico, Gustava, Juan, Princesa, Teresa, Coro.

*Plantilla:* Fm, fl, ob, cl, fg, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 22-XII-1855.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/124**

[TL-125]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### El secreto de una dama

Zarzuela en 3 actos y 15 números.

Libreto de Luis Rivera.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Beatriz, un Caballero, Don Carlos, Colegiala 1ª, Colegiala 2ª, la Directora del colegio, el Duque, Ginés, Leonor, Margarita, el Notario, un Teniente, el Vizconde de Girasol, Coro.

*Plantilla:* Fm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 20-XII-1862.

**MPO/125**

[TL-126]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### El tributo de las cien doncellas

Opereta en 3 actos.

Libreto de Rafael García Santisteban.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Covadonga, Dominga, el Moro Muza, el Muezín, Piloña, Zancarrón, Coro.

*Plantilla:* Fm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 7-XI-1872.

**MPO/126**

[TL-127]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### El Vizconde

Zarzuela en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Francisco Camprodón.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Alfonso de Vivar, Doña Elena de Vivar, Don Rodrigo de Vivar, el Vizconde de Vivar.



*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Circo (Madrid), 1-XII-1855.

**MPO/127**

[TL-128]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### **Entre mi mujer y el negro**

Zarzuela en 2 actos y 10 números.  
 Libreto de Luis Olona.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Ana, Benjamín, Fanny, Gaspar, Doña Inés, Don Manuel, Mr. Piken, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 14-X-1859.  
*Archivo original:* Archivo del T. de la Zarzuela.  
*Notas:* El copista de la partitura es Ramón Bernard.

**MPO/128**

[TL-129]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### **Galanteos en Venecia**

Zarzuela en 3 actos y 17 números.  
 Libreto de Luis Olona.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Andrés, Conde de Grimani, Jenaro, Don Juan, Laura, Marco, Pablo, Teniente de escuadra, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 24-XII-1853.

**MPO/129**

[TL-130]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### **Gato por liebre**

Entremés lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Antonio Hurtado.  
 Dos partituras manuscritas (una de ellas original):  
 números sueltos manuscritos.  
*Personajes:* Cecilia, Conde, Baronesa.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 19-VI-1896.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 21-VI-1856.

**MPO/130**

[TL-131]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### **Gibraltar en 1890**

Sueño lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José Picón.  
 Parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Ana, Lord Clayton, Fanny, García, Juan, Luis, Samuel, Sánchez.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 22-I-1866.

**MPO/131**

[TL-132]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### **Gloria y Peluca**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de José Villa del Valle.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Marcelo Pelusa, María.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Suplementario de la Comedia (Madrid), 9-III-1850.  
*Archivo original:* Archivo del T. de la Zarzuela (Madrid).

**MPO/132**

[TL-133]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### **Gracias a Dios que está puesta la mesa**

Entremés lírico-dramático en 1 acto y 8 números.  
 Libreto de Luis Olona.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Antonio, el Coronel, Doña Inés, Luisa, Manuel, Don Miguel.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 24-XII-1852.

**MPO/133**

[TL-134]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### **Jugar con fuego**

Zarzuela en 3 actos y 12 números.  
 Libreto de Ventura de la Vega.  
 Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Antonio, la Condesa de Bornos, el Duque de Alburquerque, la Duquesa de Medina, Félix, el Marqués de Caravaca, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 6-X-1851.

**MPO/134**

[TL-135]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### La confitera

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Delfina, Porfirio, Tintín.

*Plantilla:* Fln, cl, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 22-X-1876.

**MPO/135**

[TL-136]

ASENJO BARBIERI, Francisco / ROGEL, José

### La vuelta al mundo

Zarzuela en 4 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Curro, Garduña, García, Melchora, Ori, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 18-VIII-1875.

**MPO/136**

[TL-137]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Los carboneros

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Elías, Onofre, Simona.

*Plantilla:* Fln, cl, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), XII-1877.

**MPO/137**

[TL-138]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Los comediantes de antaño

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Aurora, Cosme, Luisa, Marqués, Melchor, Valerio.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 13-XI-1874.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/138**

[TL-139]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Los chichones

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita; libreto impreso.

*Personajes:* Genara, Javier, Don Justo, Malvina.

*Plantilla:* Fl, cl, fg, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 23-XII-1879.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/139**

[TL-140]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Los diamantes de la corona

Zarzuela en 3 actos y 15 números.

Libreto de Francisco Camprodón.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Antonio, Catalina, el Conde de Campoamor,

Diana, Señor Díaz, Señor Mamón, el Marqués de

Sandoval, Muñoz, Rebollo, Don Sebastián,

Rebollo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 15-IX-1854.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/140**

[TL-141]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### Los dos ciegos

Entremés cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Luis Olona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Jeremías, Roberto.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 25-X-1855.

**MPO/141**

[TL-142]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### Mis dos mujeres

Zarzuela en 3 actos y 13 números.  
 Libreto de Luis Olona.  
 Partitura manuscrita original; partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aldeana, Madre Angustias, Blas, una Colegiala,  
 Condesa, Don Diego, Don Félix, Don Gaspar, Doña  
 Inés, Don Onofre, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Circo (Madrid), 26-III-1855.

**MPO/142**

[TL-143]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### Pan y toros

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de José Picón.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Abate, Capitán, Corregidor, Goya, Pepita,  
 Princesa, Tirana, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 22-XII-1864.

**MPO/143**

[TL-144]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### Por conquista

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Francisco Camprodón.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bruno, Luzán, la Marquesa, Pedro,  
 Portocarrero.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 5-II-1858.

**MPO/144**

[TL-145]

**ASENJO BARBIERI, Francisco/GAZTAMBIDE,  
 Joaquín/HERNANDO PALOMAR,**

**Rafael/INZENGA Y CASTELLANOS,  
 José/OUDEFID, Cristóbal**

### Por seguir a una mujer

Viaje en 4 cuadros.  
 Libreto de Luis Olona.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* El Cochero, Fermín, Majauni, un Marinero,  
 Coro.  
*Plantilla:* Fln, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de Circo (Madrid), 24-XII-1851.

**MPO/145**

[TL-146]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### Robinson

Zarzuela en 3 actos y 19 números.  
 Libreto de Rafael García Santisteban.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Capitán Tiburón, Casimiro, Guayaba,  
 Hambrón, Leona, Matatías, la Reina Ananás,  
 Robinson.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 18-III-1870.  
*Archivo original:* Antonio Romero.

**MPO/146**

[TL-147]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### Sueños de oro

Zarzuela fantástica en 3 actos y 15 números.  
 Libreto de Luis Mariano de Larra.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carmen, Colás, Fortuna, Hermosura, Pascual,  
 Pilar, Roque, Virtud, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 21-XII-1872.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/147**

[TL-149]

**ASENJO BARBIERI, Francisco**

### Tramoya

Zarzuela en 1 acto y 9 números.  
 Libreto de José Olona.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Doña Anacleto, Carlota, Concha, Curro, Don Fernando, Don Panracio, Don Primitivo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de los Basillos (Madrid), 27-VII-1850.

*Archivo original:* Enrique Bergali (Sevilla).

**MPO/148**

[TL-149]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### **Tocar los frenos**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

**MPO/149**

[TL-150]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### **Un caballero particular**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Carlos Frontaura.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Amparo, Ginés, Juana, Don Rufo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 28-VI-1858.

**MPO/150**

[TL-151]

ASENJO BARBIERI, Francisco

### **Una noche en Sevilla**

Opera cómica en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Fernando, Inés, Julio, Rodríguez.

Séfora, Yáñez.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/151**

[TL-152]

ASENSI MARTIN, Miguel/PEYDRO DIEZ, Vicente

### **El amo del mar**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Ricardo Rodríguez Flores.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Juana, Marta, Roberto, Tolete.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/152**

[TL-153]

ASENSI MARTIN, Miguel

### **El canto de las sirénas**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Julio Pérez Manglano / José Reverter.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/153**

[TL-154]

ASENSI MARTIN, Miguel/ALDAS, Tomás

### **El matacór**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Antonio Berrueto / Alejandro Carvia  
(seudónimo de José Gómez Rodríguez).

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Jacinto, Paquita, Rafael, Vicente.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Ruzafa (Valencia), 3-XII-1909.

**MPO/154**

[TL-155]

ASENSI MARTIN, Miguel

### **El padrino de la Petra**

Sainete madrileño en 1 acto y 3 números.

Libreto de José Reverter.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/155**

[TL-156]

AUBER, Daniel Françoise Esprit

### **Chapiro, ilustre apache**

Opereta en 2 actos y 3 cuadros.

Libreto de José Zaldívar.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Notas:* Adaptación de *Fra Diavolo*.

MPO/156

[TL-157]

AUBER, Daniel François Esprit

**El collar de diamantes**

Zarzuela bufa en 3 actos y 15 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Afil, Cammesí, Figarina, Lobanillo, Rey, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/157

[TL-158]

AUBER, Daniel François Esprit/FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

**El collar de perlas**

Zarzuela bufa en 2 actos y 4 cuadros.  
 Libreto de José M<sup>a</sup> Nogués / Ricardo Revenga.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Bambolín, Benjamín, Figarina, Don Gonzalo, Jacinto, Linda, Mosquito, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 22-VIII-1891.

MPO/158

"

[TL-159]

AUBER, Daniel François Esprit/VELA, Cayo

**Zerlina**

Obra teatral.  
 Partitura para orquesta manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/159

[TL-160]

AULI PADRO, Juan

**Hay fuego en el rabal**

Obra teatral en 2 actos y 12 números.  
 Libreto de Luis Manecat.  
 Partitura manuscrita.

Teatro Lírico I

*Personajes:* Esteban, Isabel, José, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.  
*Fecha de composición:* 15-XII-1930.

MPO/160

[TL-161]

AULI PADRO, Juan

**La reina del carnaval**

Revista cómico-lírica en 2 actos y 4 números.  
 Libreto de Luis T. Maurente.  
 Partitura manuscrita; parte de estudio manuscrita; números impresos.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, arp, cu.  
*Estreno:* Gran Teatro (Madrid), 1-VI-1918.

MPO/161

[TL-162]

BADIA DE RIVALTA, Pedro

**En busca de una mujer**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bella Easo, Bella Mejor.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/162

[TL-163]

BADIA DE RIVALTA, Pedro/ROMERO MARTINEZ, Vicente

**Los luchadores**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tb, perc, cu.

MPO/163

[TL-164]

BADIA DE RIVALTA, Pedro/QUISLANT BOTELLA, Manuel

**Tomé-Zapirón**

Obra lírica.  
 Libreto de Javier de Burgos.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/164**

[TL-165]

**BALAGUER MARIEL, Francisco**

**Carmen, la sevillana**

Drama lírico en 3 actos.

Libreto de Pascual Guillén.

Partitura manuscrita; partitura fotocopiada.

*Personajes:* Carmen (sin especificar el resto de los personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Avenida (Buenos Aires), 23-IX-1946.

**MPO/165**

[TL-166]

**BALAGUER MARIEL, Francisco**

**Las siete niñas de Ecija**

Martingala cómico-lírica en 2 actos, 3 cuadros y 8 números.

Libreto de Torres del Alamo y Asenjo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, cl, sax, tpt, tbn, perc, p, cu.

*Estreno:* T. Folies Bergère (Barcelona), 10-VI-1927.

**MPO/166**

[TL-167]

**BALART Gabriel**

**¡El que va a morir te saluda!**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Juan Belza.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Girasol, Margarita, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/167**

[TL-168]

**BAQUERIN MARTINEZ, Juan**

**Sangre torera**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Macarena, Matillas.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/168**

[TL-169]

**BARATTA DE VALDIVIA, Arturo**

**El abate inocente**

Obra teatral en 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Abate, Conde, Jacinto, Príncipe, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/169**

[TL-170]

**BARATTA DE VALDIVIA, Arturo**

**El Gran Dux**

Zarzuela cómica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Joaquín Arques.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Adelaida, Dux, García, Julito, Pepito, Coro.

*Estreno:* T. del Nuevo Retiro (Barcelona), 4-IX-1893.

**MPO/170**

**BARBIERI, Francisco Asenjo. Véase ASENJO**

**BARBIERI, Francisco**

[TL-171]

**BARRACHINA, Gonzalo**

**Los viejos compadres**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Gonzalo Canto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don León, Don Valentín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 26-III-1912.

**MPO/171**

[TL-172]

**BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/VALVERDE**

**SANJUAN, Joaquín**

**El petit buffet**

Sainete en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agapito, Brunete, Celestino, Melitón, Paulino, Pelao, la Pelitos, la Pelona, Pepa, Perico, Petra, Pingos, Quiránéz, Telesfora.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 25-IV-1900.

MPO/172

[TL-173]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/ALONSO LOPEZ, Francisco

### La cara bonita

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Antonio López Monís / José Pérez López.  
 Partitura de orquesta manuscrita de un número suelto.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 20-XII-1924.

MPO/173

[TL-174]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/SANZ VILA, Enrique

### La paloma del barrio

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carmen, Curro, Isabel, Salvador.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.  
*Fecha de composición:* 7-IX-1938.

MPO/174

[TL-175]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás

### La Virgen Capitana

Zarzuela en 2 actos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Capitán, Pilara, Valero, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

MPO/175

[TL-176]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/BERTRAN REYNA, Manuel

### Las ametralladoras

Aventura cómico-lírica en 2 actos y 11 números.

Teatro Lírico I

Libreto de José Padilla.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, tpts, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Marín (Madrid), 29-VI-1937.

MPO/176

[TL-177]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/SACO DEL VALLE, Arturo

### Las alegres modistillas

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Francisco de Iracheta.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, tbn, perc, cu.

MPO/177

[TL-178]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás

### Las gachís de ley

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Alfonso Lapena Casañas / Alfonso Muñoz.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Emer, Margot, Nati.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Latina (Madrid), 24-II-1922.

MPO/178

[TL-179]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás

### Tenorio musical

Humorada cómica en 1 acto y 5 cuadros.  
 Libreto de Pablo Parellada.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aurora, Don Juan, Narciso, Tomás.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 28-XII-1912.

MPO/179

[TL-180]

BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/ALONSO LOPEZ, Francisco

### La sierra brava

Zarzuela en 2 actos y 12 números.

Libreto de Manuel Fernández Palomero.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.  
*Estreno:* T. Fuencarral (Madrid), 22-I-1931.

**MPO/180**

[TL-181]

**BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/BERTRAN REYNA, Manuel**

### **Una aventura de amor**

Obra teatral en 2 actos y 12 números.  
Libreto de Antonio Paso / Jerónimo Cruz.  
Partitura manuscrita; partitura reducida manuscrita.  
*Personajes:* Canuto, Claudio, un Botones, Harry, Linette, Margarita, un Pera, Robinet.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/181**

[TL-182]

**BARRIOS FERNANDEZ, Angel**

### **La Lola se va a los puertos**

Zarzuela en 3 actos.  
Libreto de Antonio y Manuel Machado, adaptado a la escena por Guillermo Fernández-Shaw.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.  
*Estreno:* 19-X-1951.

**MPO/182**

[TL-183]

**BAUDOT, Gregorio**

### **Mari-Lorenzo**

Zarzuela en 2 actos y 11 números.  
Libreto de Rosales / Vicente Escobedo.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.  
*Fecha de composición:* 15-VIII-1930.  
*Estreno:* T. Calderón (Madrid), 16-VIII-1930.

**MPO/183**

[TL-184]

**BAUTISTA MONTERDE, Bernardino/RADA**

### **Albejón pa los borregos**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/184**

[TL-185]

**BAUTISTA MONTERDE, Bernardino**

### **Chingolo, o Alma argentina**

Sainete lírico de costumbres argentinas en 1 acto, 2 cuadros y 6 números.  
Libreto de Francisco Fuentes Conesa.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cabo, Chingolo, Luis, Martín, Nieves, Coro.  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/185**

[TL-186]

**BAUTISTA MONTERDE, Bernardino/GELABERT, Concordio**

### **El huertecillo**

Zarzuela de costumbres andaluzas en 1 acto, 3 cuadros y 9 números.  
Libreto de Antonio Calero Ortiz / Enrique G. Rubiales.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Candelilla, Frasquito, Mr. John, Joe, Joselillo, Juan, M<sup>a</sup> Luz, María.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Nuevo (Barcelona), 16-III-1917.

**MPO/186**

[TL-187]

**BAUTISTA MONTERDE, Bernardino**

### **El triunfo de Momo**

Obra teatral en 8 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Celestino, Julia, Pepita.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* Noviembre de 1918.

**MPO/187**



[TL-188]

BAUTISTA MONTERDE, Bernardino

### En la Cruz de Mayo

Sainete de costumbres andaluzas en 1 acto, 4 cuadros y 8 números.

Libreto de Antonio Calero Ortiz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* octubre de 1922.

*Estreno:* T. Victoria (Barcelona), 13-X-1923.

MPO/188

[TL-189]

BAUTISTA MONTERDE, Bernardino

### La niña de las perlas

Sainete lírico en 2 actos.

Libreto de Antonio Calero Ortiz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* Diciembre de 1923.

*Estreno:* T. Victoria (Barcelona), 16-II-1924.

MPO/189

[TL-190]

BAUTISTA MONTERDE, Bernardino

### Mi bandera

Obra teatral en 2 actos y 11 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1922.

MPO/190

[TL-191]

BAUTISTA MONTERDE, Bernardino

### Pierrot sueña

Obra teatral.

Libreto de Antonio Calero Ortiz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, cl, tp, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1923.

MPO/191

Teatro Lírico I

[TL-192]

BAUZA, Cosnac

### Gente de alforja

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ramón Sanjuán / Jorge Roqués.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Principal (Zaragoza), 24-II-1906.

MPO/192

[TL-193]

BAUZA, Cosme

### La alternativa del garboso

Sainete en 1 acto y 6 números.

Libreto de Eduardo Ruiz del Valle / Martínez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Arriaga (Bilbao), 12-XII-1912.

MPO/193

[TL-194]

BAUZA, Cosme

### La comida de boda

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de H. Eudodoro Criado / Luis Cocat.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Jacinto, Luz, Señor Manuel.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 20-IV-1892.

MPO/194

[TL-195]

BAYLAC, José G.

### La musa gitana

Comedia lírica en 2 actos.

Libreto de Alfonso Lapena / Leandro Blanco.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Barcelona), 5-III-1931.

MPO/195

[TL-196]

BELDA PASTOR, Joaquín

**El arte de amar**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Juan Fernández Hernando.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 7-XII-1927.

MPO/196

[TL-197]

BELDA PASTOR, Joaquín

**El juicio de Salomón**

Revista en 2 actos y 12 números.

Libreto de José Carrión / Luis Fernández.

Partitura manuscrita del Preludio.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* abril de 1934.

MPO/197

[TL-198]

BELDA PASTOR, Joaquín

**La Venus Thedes**

Obra teatral en 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Mr. Heros, Lolo, Lulú, Don Marcial, Robus,

Salus, Thedes, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, sax, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* septiembre de 1931.*Estreno:* T. Fuencarral (Madrid), 24-IX-1931.

MPO/198

[TL-199]

BELLVER, José María

**Cambiar de stat**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Libreto de José Angeles.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 18-IX-1902.*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 23-V-1933.

MPO/199

[TL-200]

BELLVER, José María

**El fortuna**

Zarzuela en 1 acto, 4 cuadros y 6 números.

Libreto de José Angeles.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Fecha de composición:* 24-VIII-1902.

MPO/200

[TL-201]

BELLVER, José María

**La argelina**

Zarzuela dramática en 1 acto y 4 números.

Libreto de Antonio Sotillo Arenas / Juan Bautista Pont.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Ruzafa (Valencia), 15-III-1901.

MPO/201

[TL-202]

BENLLOCH, Julián/SORIANO RUBERT, Francisco

**El sol del Perú**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Inés de Castro Gutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Corregidor, Magdalena, Virrey, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1934*Estreno:* Barcelona, enero de 1935.

MPO/202

[TL-203]

**BENLLOCH, Julián/GRANADOS, Enrique/TERES, Bernardino**

### En plena locura

Revista en 1 acto y 8 números.  
Libreto de Tomás Borrás / Sebastián Franco Padilla.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Victoria Eugenia (San Sebastián), 7-X-1926.

MPO/203

[TL-204]

**BERTE, Heinrich**

### El pequeño caballero

Obra teatral.  
Partitura incompleta manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. perc. cu.

MPO/204

[TL-205]

**BERTRAN REYNA, Manuel**

### Las lechugas

Entremés en 1 acto y 7 números.  
Libreto de Bartolomé Ibáñez.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. tps. cms. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* Málaga, junio de 1770.

MPO/205

[TL-206]

**BERTRAN REYNA, Manuel**

### Mi chatiyo y Fortunato, o Las astucias de un gato

Obra teatral en 2 actos y 12 números.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/206

Teatro Lírico 1

[TL-207]

**BEY**

### La agencia de Don Blas

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
Libreto de Olmedo / Cortés.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

MPO/207

[TL-208]

**BLANCO, Joaquín**

### Quiéreme en primavera

Revista en 2 actos y 12 números.  
Libreto de Antonio González Álvarez.  
Partitura de orquesta manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. sax. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/208

[TL-209]

**BLANCO, Miguel**

### Congreso doméstico

Legislación cómico-lírica en 1 acto y 4 números.  
Libreto de Calisto Navarro.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonio, Cristina, José, Juliana.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Madrid, 1-V-1871.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/209

[TL-210]

**BLANCO, Miguel**

### El carnaval de Sevilla

Zarzuela cómico-lírica del género andaluz en 2 actos y 12 números.  
Libreto de Enrique Prieto.  
2 partituras manuscritas.  
*Personajes:* Gabriela, Figurín, Pichichi, Doña Tecla.  
*Plantilla:* Fl. ob. cls. tps. cms. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 1872.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/210

[TL-211]

BLANCO, Miguel

**Firmar las paces**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), IX-1872.

MPO/211

[TL-212]

BLANCO FUERTES, Leovigildo

**Luzalba**

Opera española en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Guillermo Sánchez Irujo.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita; libreto.

*Personajes:* Arturo, Esther, Estrella, Fernando, Florencio, Jardinera, Luis, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/212

[TL-213]

BLAZQUEZ, Mariano

**La cicatriz**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Eugenio, Consuelo, Martín, Rafael.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/213

[TL-214]

BOCHERINI, Luigi

**Clementina**

Obra teatral.

Libreto de Ramón de la Cruz.

Partitura impresa por ordenador.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/214

[TL-215]

BODALO, Agustín

**La mujer chic**

Revista de fivolidades en 2 actos y 18 números.

Libreto de Francisco G. Loygorri / Ramiro Ruiz González.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Atocha (Madrid), julio de 1932.

MPO/215

[TL-216]

BORRAS, Emilio/GARCIA ALVAREZ, Enrique

**El tonto perdido**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de Enrique García Álvarez / J. López Merino.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cristóbal, Damián, Rocío, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 3-III-1915.

MPO/216

[TL-217]

BORRAS Y SOMOZA, Antonio

**La bocina de Regúlez**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Eduardo Montesinos / J. García.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Pic fl, ob, cl, fg, tps, cm, tbn, tm, cu.*Estreno:* T. Latina (Madrid), 20-VIII-1908.

MPO/217

[TL-218]

BRACAMONTE Y GUTIERREZ, Francisco

**El de la urna**

Humorística cómico-lírica en 1 acto y 3 números.

Libreto de Bello Sanjuán / José Aranda.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Cupletista, Liborio, Perla, Rosa, Tiradora, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 6-XII-1900.

MPO/218

[TL-219]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**Al arcarse de la mano**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de José de la Cueva.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 17-III-1911.

MPO/219

[TL-220]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**Al fin se casa la Nieves, o Vámonos a la venta del Grajo**

Sánete lírico en 1 acto, 8 números y 3 cuadros.

Libreto de Ricardo de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bautista, Bizcocha, Madrina, Nieves, Padrino,

Don Plácido, Don Pepe, Rafael, Sartenero, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 22-XI-95.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 26-XI-1895.

MPO/220

[TL-221]

BRETON HERNANDEZ, Tomás/NIETO, Manuel

**Dos leones**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés / Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Analia, Anunciación, Inocencia, León, Don

Lucas, Perfecto, Don Tiberio.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 30-XI-1874.

MPO/221

[TL-222]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**El clavel rojo**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Alberto, Duval, Lambert, María, Marta,

Mortuad, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Círculo de Parish (Madrid), 1-IV-1899.

MPO/222

[TL-223]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**El inválido**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Clotilde, Conde, Olimpia.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* junio de 1875.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 11-IX-1875.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/223

[TL-224]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**El ojo del arno**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fausta, Felipe, Juanito, Rosa.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/224

[TL-225]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**El puente del diablo**

Obra teatral en 2 actos y 5 números.

Libreto de Manuel Vela y Andrade / Carlos Servet.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Blis, Dimas, Justa, Lorenzo, Marta, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/225

[TL-226]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**Farinelli**

Ópera en 3 actos precedidos de un prólogo.

Libreto de Juan Antonio Cavestany.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Beatriz, Carlos, Director, Doctor, Maestro.

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, clb, fg, cfg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Lírico, 14-V-1902.

MPO/226

[TL-227]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**La Dolores**

Drama lírico en 3 actos.

Libreto de Tomás Bretón, basado en una obra de J. Feliu y Codina.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Celestín, Dolores, Gaspara, Melchor, Patricio.

Rojas, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 16-III-1890.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/227

[TL-228]

BRETON HERNANDEZ, Tomás/GIMENEZ, Jerónimo/BARRERA Y SAAVEDRA, Tomás/BRU, Enrique/VIVES ROIG, Amadeo/LUNA, Pablo/VILLA, Ricardo/SOUTULLO, Reveriano

**La guitarra del amor**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Duque, Marsellesa, Príncipe, Rey, Tiroleza.

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 16-V-1916.

MPO/228

[TL-229]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**La paz del campo**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de E. Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 29-III-1906.

MPO/229

[TL-230]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**La verbena de la Paloma, o El boticario y las chulapas, o Celos mal reprimido**

Sainete lírico en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Ricardo de la Vega.

Dos partituras fotocopiadas.

*Personajes:* Tía Antonia, Candelaria, Cantora, Casta,

Dependiente, Guardia 1ª, Guardia 2ª, Inspector, Don

Hilarión, Julián, Doña Mariquita, Mozo 1º, Mozo 2º,

Portero, Portera, Señal Rita, Don Sebastián, Sereno,

Doña Severiana, Susana, Tabernero, Teresa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 17-II-1894.

MPO/230

[TL-231]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

**Los capitanes del Czar**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de R. Campos y Meana.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alexis, Czar, Diana, Sergio, Stormi, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 10-XI-1914.

MPO/231

[TL-232]

BRETON HERNANDEZ, Tomás/CAMBRONERO, Luis

**Los conspiradores**

Sainete lírico en 1 acto, 2 cuadros y 3 números.

Libreto de Aurelio Matilla / L. Maldonado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Vln, vla, cb, p.

*Estreno:* T. de Noviciado (Madrid), 27-II-1909.

**MPO/232**

[TL-233]

BRETON HERNANDEZ, Tomás

### Un chaparrón de maridos

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Anselmo Pilá.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Margarita, Marqués, Niceta, Taravilla.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de los Jardines del Buen Retiro (Madrid), 26-VI-1875.

**MPO/233**

[TL-234]

BRETON HERNANDEZ, Tomás/GOMEZ, Tomás

### Vista y sentencia

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Libreto de Calixto Navarro / Salvador M<sup>a</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Can-can, Habanera, Polka, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 5-XII-1886.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/234**

[TL-235]

BRETON MATHEU, Abelardo

### El amor ronda en Palacio

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de F. Ruiz / V. Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tim. perc. arp. cu.

**MPO/235**

[TL-236]

BRETON MATHEU, Abelardo/CAMBRONERO, Pablo

### ¡Viva España!

Sainete lírico en 1 acto, 4 cuadros y 7 números.

Libreto de Emilio Prieto Villarreal.

Teatro Lírico I

Partitura manuscrita; guión manuscrito.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/236**

[TL-237]

BRETON MATHEU, Mario

### El bazar modernista

Obra teatral en 1 acto y 9 números.

Libreto de Justo Huete Ordóñez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. cl. vln. cb. p.

*Fecha de composición:* 1907.

**MPO/237**

[TL-238]

BRETON MATHEU, Mario/MONTES, Luis

### El guardia municipal

Traición cómico-mómico-lírica en 1 acto, 3 cuadros y 7 números.

Libreto de Francisco Barraycoa / Dellín Pérez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alfonsa, Cesáreo, Lucía, Niños, Municipales, Pezuña, Retreta, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Romea (Madrid), 7-XII-1897.

**MPO/238**

[TL-239]

BROCA, Enrique

### La vigilante

Zarzuela en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Cándido, Casimiro, Catalina, Narciso.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/239**

[TL-240]

BROCA, Enrique

### Los goces de la vida

Zarzuela en 1 acto, 2 cuadros y 4 números.

Libreto de Antonio Llanos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Casero, Juan, Maestro, Modista, Paco, Pepiya, Ramón, Sabina, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/240**

[TL-241]

**BROCA, Enrique**

**Matrimonio civil**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Gil, Mateo, Pascual, Petra, Vicentico, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/241**

[TL-242]

**BROCA, Enrique**

**Una herencia me salvó**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Antonio Clavero y Carmona.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Enrique, Rosa, Telesforo.  
*Plantilla:* Fl, cl, cm, cu.  
*Estreno:* T. del Círculo Cádizano, 6-I-1888.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo

**MPO/242**

[TL-243]

**BRU ALBIÑANA, Enrique/SAN JOSE, Teodoro**

**Almas grandes**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.  
 Libreto de Francisco Madrigal.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Luz, Vicente.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 28-IV-1910.

**MPO/243**

[TL-244]

**BRULL, Apolinar**

**Achares, o La celosa**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Polonia, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 1900.

**MPO/244**

[TL-245]

**BRULL, Apolinar/MANGIAGALLI, Carlos**

**Cabo baqueta**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Ricardo Monasterio / J. López.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 5-IV-1890.

**MPO/245**

[TL-246]

**BRULL, Apolinar**

**Calma ch.cha**

Juguete lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Calixto Navarro.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Raimundo, Juan, Pepita, Sardinilla, Crispín, Matilda.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 4-V-1894.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/246**

[TL-247]

**BRULL, Apolinar**

**Colegio de señoritas**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Carlos Olona di Franco.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Casta, Don Facundo.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 21-VI-1889.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/248**



[TL-248]

BRULL, Apolinar

**Compuesto y sin novia, o El verdadero Conde**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Blanca, Conde, Melchor, Pedro, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/248

[TL-249]

BRULL, Apolinar

**De la Iglesia al vivero, o De boda**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de Carlos Amiches.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Cándido, Emilito, Don León, Lola, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/249

[TL-250]

BRULL, Apolinar

**El angel caído**

Sainete lírico en 1 acto y 8 números.

Libreto de Francisco Jaques y Aguado.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Voces (Sin especificar personajes).*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. órg. cu.*Fecha de composición*: mayo de 1897.*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 2-VI-1897.

MPO/250

[TL-251]

BRULL, Apolinar

**El cadete**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Bruno, Luis, Juanita, Julia, Ramón, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición*: julio de 1893.

MPO/251

Teatro Lírico 1

[TL-252]

BRULL, Apolinar/LOPEZ TORREGROSA, Tomás

**El ciego del clarinete**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Anastasio, Andrés, Carlota, Felipe, Juana, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. g. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/252

[TL-253]

BRULL, Apolinar

**El dios éxito**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Alejandro Larrubiera.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes*: Bartolomé, Elisa, Huesped 1º, 2º y 3º, Manolo, la Pérez, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición*: 1-IV-1901.

MPO/253

[TL-254]

BRULL, Apolinar

**El fraile de la Merced**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de Gabriel Briones.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Antonia, Felipe, Gonzalo, Micaela, Trinitario, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/254

[TL-255]

BRULL, Apolinar

**El gallito del pueblo**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Carlos Amiches / Gonzalo Cantó.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Canente, Clara, Coliche, Guñapo, Lucía, dos Toreros, Ursula, Valentín, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 8-VIII-1896.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 26-X-1889.

**MPO/255**

[TL-256]

BRULL, Apolinar

### El querer de la Pepa

Sainete lírico en 1 acto y 6 números.

*Libreto de:* Alejandro Larrubiera / Antonio Casero.

*Partitura:* manuscrita.

*Personajes:* Criadas 1ª, 2ª, y 3ª, Luisa, Manolo, Pepa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 31-I-1899.

**MPO/256**

[TL-257]

BRULL, Apolinar

### Historia Natural

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

*Libreto de:* Enrique García Álvarez / Antonio Paso.

*Partitura:* manuscrita.

*Personajes:* el Bonito, el Clavel, el Cobre, Flor de Malva, la Merluza, la Perla Clara, la Perla Gris, la Perla Negra, la Plata, la Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 18-XII-1897.

**MPO/257**

[TL-258]

BRULL, Apolinar

### La balada de los muñecos

Juguete cómico en 1 acto y 4 números.

*Libreto de:* Emilio López Marín / Enrique Ayaso.

*Partitura:* manuscrita.

*Personajes:* Gutiérrez, Julita, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Romea (Madrid), 20-III-1896.

**MPO/258**

[TL-259]

BRULL, Apolinar

### La buena sombra

Sainete en 2 cuadros y 5 números.

*Libreto de:* Serefin y Joaquín Álvarez Quintero.

*Partitura:* manuscrita.

*Personajes:* Josefa, Manuel, Mosquito, Pepe-Luis.

Triquitraque, Valle.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 4-III-1898.

**MPO/259**

[TL-260]

BRULL, Apolinar

### La cruz blanca

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

*Libreto de:* Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

*Partitura:* manuscrita.

*Personajes:* Alegría, Elena, Jenaro, Jeremías Luz, Martín, Miguel, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Príncipe Alfonso, 4-VIII-1888.

**MPO/260**

[TL-261]

BRULL, Apolinar

### La gente del pueblo

Humorada cómica-lírica en 1 acto y 5 números.

*Libreto de:* Enrique Navarro.

*Partitura:* manuscrita.

*Personajes:* Alfredo, Engracia, Maruja, Pepita, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 20-VII-1894.

**MPO/261**

[TL-262]

BRULL, Apolinar/LOPEZ TORREGROSA, Tomás

### La madre abadesa

Boceto lírico en 1 acto y 3 números.

*Libreto de:* Sinesio Delgado.

*Partitura:* manuscrita.

*Personajes:* Anita, Clara, Manolo, Miguel, Patro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 24-III-1897.

**MPO/262**

[TL-263]

BRULL, Apolinar

### La merienda

Sainete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Enrique Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aguilucho, Antonia, Clara, Colás, Manolo.

Matea, Quico, Segis, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 20-VII-1894.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/263

[TL-264]

BRULL, Apolinar/TABOADA STEGER, Joaquín

### La nueva Diana

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barón, Don Bonifacio, Diana, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/264

[TL-265]

BRULL, Apolinar

### Las cuarenta horas

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de Eduardo Navarro Gonzalo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Asunción, Ballester, Guardias, Gumersinda,

Mateo, Nicolasa, Niños, Ortegüilla, Paca, Portero,

Vallés, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 10-VI-1893.

MPO/265

[TL-266]

BRULL, Apolinar/SAN JOSE, Teodoro

### Los caracoles

Zarzuela cómica en 1 acto.

Libreto de Félix Limendoux / Rojas.

Partitura manuscrita.

Teatro Lírico I

*Personajes:* Aurora, Arturo, Benigno, Doña Fe, Narciso, Rosario, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/266

[TL-267]

BRULL, Apolinar

### Los charros

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Antonio Casero / Alejandro Larrubiera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Antonio, Juan, Mari-Rosa, Pepe, Valentín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 15-VII-1897.

MPO/267

[TL-268]

BRULL, Apolinar

### Los chicos

Sainete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Eduardo Sáenz Hermua / Alejandro Larrubiera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Isidro, Juana, Quintinejo, Ruperta, Segundo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 15-VII-1897.

MPO/268

[TL-269]

BRULL, Apolinar

### Los emigrantes

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de Antonio Casero / Alejandro Larrubiera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agente 1º, Capitán, Casto, Emeterio, Montserrat, Rana, Simforiana, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 15-VII-1897.

MPO/269

[TL-270]

BRULL, Apolinar

**Los toros sueltos**

Zarzuela cómica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Gabriel Merino / D. Jiménez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bruno, Bienvenido, Inocencio, Pepín, Pepita, Saturnino, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición:* febrero de 1897.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 26-II-1897.

MPO/270

[TL-271]

BRULL, Apolinar

**Lucifer**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Sinesio Delgado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Isabel, Luisa, Vicente, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 23-X-1888.

MPO/271

[TL-272]

BRULL, Apolinar

**Pasante de notario**

Opereta en 1 acto y 5 números.

Libreto de Calixto Navarro / Manuel Labra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gastón, Gustavo, Edmundo, Mari Berta, Mauricio, Olimpia.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición:* 1892.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 18-III-1892.

MPO/272

[TL-273]

BRULL, Apolinar

**Pobres forasteros**

Revista en 1 acto.

Libreto de Enrique Navarro / Fiaco Yrayoz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Dato, Guardias 1º, 2º, 3º y 4º, Expediente.

Marcelina, Silvela, Villaverde, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), noviembre de 1892.

MPO/273

[TL-274]

BRULL, Apolinar

**S. M. la tiple**

Juguete cómico-lírico 1 acto y 4 números.

Libreto de Tomás Barrera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Impresario, Rafarrito, Salvadora, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Alhambra (Madrid), 17-XII-1889.

MPO/274

[TL-275]

BRULL, Apolinar

**¡Selilla!**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Libreto de Fiaco Yrayoz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bajá, Ben-Alí, Moros 1º, Paje 1º, Príncipe, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/275

[TL-276]

BRULL, Apolinar

**Simbad el marino**

Obra teatral en 3 actos y 19 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amapola, Gorgonio, Pelote, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 9-V-1896.

MPO/276

[TL-277]

BUSCA DE SAGASTIZABAL, Ignacio/PUCHADES, Matías

**El eclipse de sol**

Humorada en 1 acto y 6 números.

Libreto de José Domínguez.

Partitura manuscrita y parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Antero, Antón, Caralimpio, Colegiales, Marcelo, Nicolás.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/277**

[TL-278]

CABAS, Rafael / DAMAS, Francisco

### **A Cuba, y ¡Viva España!**

Apropósito cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Rufino Cortés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cantinera, Melitón, Coro.  
*Plantilla:* Cl, cm, tbn, bom, perc.  
*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 12-X-1895.

**MPO/278**

[TL-279]

CABAS GALVAN, Rafael

### **Emigrantes para Chile**

Pasatiempo cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Eduardo Ruiz Valle, Milanes.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Principal (Málaga), 7-III-1891.

**MPO/279**

[TL-280]

CABAS QUILEZ, José

### **¡Adios, Málaga la bella!**

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Antonio Sáenz y Sáenz.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Andrés, Milagros, un Pescador, Soledad, Coro.  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Fecha de composición:* junio de 1908.  
*Estreno:* T. Vital Aza (Málaga), 24-VIII-1908.

**MPO/280**

[TL-281]

CABAS QUILEZ, José/FOGLIETTI, Luis

### **El amor es fácil**

Sainete lírico en 1 acto, 4 cuadros y 7 números.  
 Libreto de Carlos Allen-Perkins.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 31-V-1911.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 20-II-1915.

**MPO/281**

[TL-282]

CABAS QUILEZ, José / RUIZ DE AZAGRA, José

### **El ciudadano metralla**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Daniel Santos / Julio Múego.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 1912.

**MPO/282**

[TL-283]

CABAS QUILEZ, José

### **El huerto de los rosales**

Zarzuela en 2 actos y 7 números.  
 Libreto de José Fernández del Villar.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, lir, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 5-IV-1919.

**MPO/283**

[TL-284]

CABAS QUILEZ, José

### **El panal de miel**

Farsa cómico-lírica en 2 actos y 3 números.  
 Libreto de Enrique F. Gutiérrez Roig.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Felipe, Pilar.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 9-I-1917.

**MPO/284**

[TL-285]

CABAS QUILEZ, José/CALLEJA, Rafael/FOGLIETTI, Luis

**El señor cero**

Obra teatral en 3 actos y 11 números.

Libreto de Emilio González del Castillo / José Juan Cadenas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

*Fecha de composición:* 15-V-1926.

*Estreno:* T. Reina Victoria (Madrid). 16-III-1924.

**MPO/285**

[TL-286]

**CABAS QUÍLEZ, José**

**La moza bravía**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Carlos Fernández Shaw / Aurelio López Monís.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid). 30-I-1912.

**MPO/286**

[TL-287]

**CABAS QUÍLEZ, José**

**La primera de feria**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de José Fernández del Villar.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cañita, Chacha Rafaela, Fuenfanta, el Niño de Triana, Salud.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid). 2-X-1917.

**MPO/287**

[TL-288]

**CABAS QUÍLEZ, José / RUIZ DE AZAGRA, José**

**Pide por esa boca**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de José Siva Aramburu / E. Pazo Ocoín / Antonio Paso Díaz.

Número suelto manuscrito.

*Personajes:* Bailarina, Dulcinea, Vedette, Vicisiples.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tpt. tbn. perc. p. cu.

*Estreno:* T. Fontalba (Madrid).

**MPO/288**

[TL-289]

**CABAS QUÍLEZ, José**

**¡Un premio!**

Entremés lírico en 3 números.

Libreto de Eduardo Ruiz Valle.

Partitura manuscrita; partitura reducida para piano, manuscrita.

*Personajes:* Paca, Ventura.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/289**

[TL-290]

**CABRERA, Antonio**

**Un lío de padre y...**

Cantables.

Libreto de Francisco Prada / Juan Valls.

Números sueltos manuscritos.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. perc. cu.

**MPO/290**

[TL-291]

**CALAMITA, Tomás**

**Apolo y compañía**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Drama, Sainete, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/291**

[TL-292]

**CALDEFON DE LA BARCA, Enrique G.**

**La Trainera**

Zarzuela cómico-dramática en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de F. Rojas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Latina (Madrid). 14-X-1910.

**MPO/292**

[TL-293]

CALLEJA, Rafael/LLEO, Vicente

**El probrecito príncipe**

Disparate cómico-lírico en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Manuel Fernández Palomero.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Coro, Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 28-XII-1907.

MPO/293

[TL-294]

CALLEJA, Rafael

**Las llaves del cielo**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Luis Mariano de Larra / M. Fernández de la  
Puente

Partitura fotocopiada.

*Personajes:* Angelita, Tío Honrao, Liborio, Manuela, San  
Pedro, Timoteo.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 6-III-1914.

MPO/294

[TL-295]

CALLEJA, Rafael

**Los cortijeros**

Zarzuela en 1 acto y 9 números.

Libreto de Angel Caamaño.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Fuensanta, Juan Manuel, Magdalena,  
Rodrigo, Rosario, Silvia, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/295

[TL-296]

CALLEJA, Rafael

**Noches de cabaret**

Ilustraciones en 3 actos y 22 números.

Teatro Lírico I

Libreto de Antonio Paso / José Estremera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), octubre de 1928.

MPO/296

[TL-297]

CAMPO, Conrado del

**Astucia de mujer**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de Francisco de Pacheta.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 29-X-1912.

MPO/297

[TL-298]

CAMPO, Conrado del

**Cuando las Cortes de Cádiz**

Ópera española en 3 actos.

Libreto de José M<sup>a</sup> Pemán.Partitura manuscrita; libreto; particellas sueltas  
manuscritas.*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.

MPO/298

[TL-299]

CAMPO, Conrado del

**El árbol de los ojos**

Poema lírico en 2 partes.

Libreto de Tomás Borrás.

Partitura manuscrita; libreto manuscrito; papeles sueltos  
manuscritos.*Personajes:* la Abadesa, el Clérigo, la Demandadera, el  
Escudero, Monjas, el Peregrino, Señor, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, clb, fg, cfg, tp, tpt, tbn, perc,  
arp, cu.

MPO/299

[TL-300]

CAMPO, Conrado del/BARRIOS FERNANDEZ, Angel

### El Avapiés

Drama lírico en 3 actos.  
Libreto de Tomás Borrás.  
Partitura manuscrita.

*Personajes:* el Borracho, el Corregidor, Conde, Condesa, la Dueña, Luis, Mariola, Mojigón, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. cl. clb. fg. cfg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Real (Madrid), 13-III-1919.

MPO/300

[TL-301]

CAMPO, Conrado del

### ¡El demonio de Isabel!

Comedia lírica en 3 actos.  
Libreto de Guillermo y Rafael Fernández-Shaw.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita; libretto mecanografiado.

*Personajes:* Don Andrés, Auristele, Constanza, el Doctor, Doña Fernández, Gilito, Isabel, Don Ventura, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. cl. clb. fg. cfg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.

*Notas:* la obra está basada en un relato de Miguel de Cervantes

MPO/301

[TL-302]

CAMPO, Conrado del

### El final de Don Alvaro

Drama lírico en 1 acto y 2 cuadros.  
Libreto de Henri Collet, Traducción de Carlos Fernández-Shaw.

Partitura manuscrita; partitura reducida para piano manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Don Alfonso, Don Alvaro, un Gañán, Pastora, Padre Guardián.

*Estreno:* T. Real (Madrid), 4-II-1911.

MPO/302

[TL-303]

CAMPO, Conrado del/BARRIOS FERNANDEZ, Angel

### El hombre más guapo del mundo

Cuento burlesco en 3 actos.  
Libreto de Tomás Borrás.  
Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajeS).

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tps. tpts. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1920.

*Estreno:* T. del Centro de Madrid, 7-V-1920.

MPO/303

[TL-304]

CAMPO, Conrado del

### El pájaro de dos colores

Opera de cámara en 1 acto.  
Libreto de Tomás Borrás.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita; libretto editado.

*Personajes:* el Mono, el Pájaro, el Tigre.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tps. tpts. tbn. perc. cu.

MPO/304

[TL-305]

CAMPO, Conrado del

### Fantochines

Opera de cámara en 1 acto.  
Libreto de Tomás Borrás.  
Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 21-XI-1923.

MPO/305

[TL-306]

CAMPO, Conrado del/MEDIAVILLA, José Lucio

### La capa blanca

Obra teatral en 2 actos.  
Libreto de Victorino Tamayo / Valentín Gutiérrez.  
Partitura incompleta manuscrita (nº 5).  
*Personajes:* la Marquesa, Valentín, Coro.



*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Novedades, 28-IV-1926.

**MPO/306**

[TL-307]

**CAMPO, Conrado del**

**La dama desconocida**

Obra teatral.  
 Libreto de Tomás Borrás.  
 Partitura reducida manuscrita (incompleta).  
*Personajes:* cuatro Fragueros, el Pastor joven, el Pastor viejo.

**MPO/307**

[TL-308]

**CAMPO, Conrado del**

**La dama se vende a quien la quiere (La Zarabanda)**

Obra teatral.  
*Papeles y números sueltos.*  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

**MPO/308**

[TL-309]

**CAMPO, Conrado del**

**La malquerida**

Opera en 3 actos.  
 Libreto de Jacinto Benavente / Federico Romero / Guillermo Fernández-Shaw.  
 Partitura del Acto I manuscrita; dos libretos: parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cfig. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/309**

[TL-310]

**CAMPO, Conrado del**

**La tragedia del beso**

Drama lírico en 3 actos.  
 Libreto de Carlos Fernández-Shaw.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Dante, Virgilio (sin especificar el resto), Coro.

*Teatro Lírico 1*

*Plantilla:* Fln. fl. ob. ci. cl. clb. fg. cfig. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Real (Madrid), 18-V-1915.

*Notas:* Inspirado en la *Divina Comedia* de Dante.

**MPO/310**

[TL-311]

**CAMPO, Ignacio Agustín**

**Estafeta de amor**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José M<sup>a</sup> Nogués.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Brígida, Don Cándido, Casilda Gómez, Don Gonzalo González, Gómez, Mendoza.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tb. perc. cu.  
*Estreno:* T. Circo (Madrid), 26-I-1862.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/311**

[TL-312]

**CAMPOS, Ignacio Agustín**

**Nuestro pan de cada día**

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Daniel Bauquells.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonio, Carmen, Rosalía.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/312**

[TL-313]

**CAMPS Y SOLER, Oscar**

**Un duelo y una fiesta**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José M<sup>a</sup> Acebo.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Adela, Alfredo, Enrique, Leopoldo, Luis, Pilar, Don Timoteo, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 25-III-1873.

**MPO/314**

[TL-314]

CANDELA ARDID, Joaquín/RODRIGUEZ,  
Hipólito

### La perla del cortijo

Zarzuela cómica en 1 acto y 4 números.

Libreto de Sabino Peralta

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 4-III-1909.

MPO/314

[TL-315]

CANDELA ARDID, Joaquín/GONCERLIAN  
(seudónimo de GARCIA GONZALEZ, Arturo)

### La princesa libertad

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ernesto Polo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Napoleón, Nicasio, Margarita, Marineros, Paz,  
Tarquino, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid).

MPO/315

[TL-316]

CANDELA ARDID, Joaquín/MAYOL MARTINEZ,  
Enrique

### Las estrellas del cielo

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Linares Becerra / R. González.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Churlete, Justo, Pedro, Zambra, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 8-VI-1910.

MPO/316

[TL-317]

CANORA, Eugenio

### La gruta (Con un intermedio en prosa)

Zarzuela en 1 acto, 2 cuadros y 5 números.

Libreto de Agustín Sainz / Eleuterio Giménez.

Partitura manuscrita: parte de piano y canto manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fn, fl, ob, cl, fg, tpt, cm, tbn, perc, cu.

MPO/317

[TL-318]

CARAVANTES, Pedro

### Ondulaciones

Pasillo en 1 acto y 4 números.

Libreto de Calixto Navarro / Carlos Torres y Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Pepito, Rita, Roque, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/318

[TL-319]

CARBONELL, José María/JIMENEZ DE  
ARDERIU, Eduardo

### Asómate a la ventana

Fenómeno cómico-sicalipico con prólogo, 1 acto y 8  
números.

Libreto de José M<sup>a</sup> Martín de Eugenio.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* la Gota de leche, Don Lucio, Momia, el Niño,  
la Sicalipsis, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 12-X-1910.

MPO/319

[TL-320]

CARBONELL, José María

### El amor del diablo

Sainete en 1 acto y 3 números.

Libreto de Luis Pascual Frutos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 17-XII-1908.

MPO/320

[TL-321]

CARBONELL, José María/MOLINA/CONROTTE,  
Luis

### El teatro por dentro

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Libreto de Dionisio Laguna / Carlos Iglesias.

Partitura manuscrita; partitura de banda manuscrita.

*Personajes:* Carretero. Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/321**

[TL-322]

CARBONELL, José María

### La canción de amor

Comedia en 1 acto y 7 números.

Libreto de Adelardo Fernández Arias.

Partituras manuscritas: partes de apuntar.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. cl. fg. tpt. cm. tbn. tim. arp. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-VII-1905.

**MPO/322**

[TL-323]

CARBONELL, José María

### La gruta del eco...

Comedia en 1 acto y 5 números.

Partituras manuscritas.

*Personajes:* Dama, Lolita, Luis, Marquesa, Narciso. Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. cl. fg. tpt. cm. tbn. tim. arp. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-VII-1905.

**MPO/323**

[TL-324]

CARBONELL, José María/FONRAT, José

### La loca

Zarzuela en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Luis Esteso / López de Haro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gitana, Rosa.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* julio de 1908.

*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 24-VII-1908.

**MPO/324**

[TL-325]

CARBONELL, José María

### La mocita de Triana

Sainete cómico-lírico en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Manuel Lastra.

Partitura manuscrita, libreto impreso.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Nuevo (Barcelona), 18-XII-1903.

**MPO/325**

[TL-326]

CARBONELL, José María/BRETON, Mario

### Redención

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Libreto de Justo Huete Ordóñez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Madrileño (Madrid), 7-XII-1909.

**MPO/326**

[TL-327]

CARCAR, Lorenzo

### Apolo en crisis

Despropósito cómico-lírico-burlesco-mitológico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Emilio Beltrán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Apolo, Embozado, Minerva. Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. cl. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. de Paul, 24-VII-1867.

**MPO/327**

[TL-328]

CARCAR, Lorenzo

### Uno de tantos

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Vallejo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juan, Miguel.

*Plantilla:* Fl. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/328**

[TL-329]

CARRASCOSA GUERVOS, Fernando

### La flauta de Bartolo

Humorada cómica en 2 actos y 11 números.

Libreto de Enrique Povedano Arizmendi.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, sax, tp, tpt, tbn, perc, p, cu.  
*Estreno:* T. Maravillas (Madrid), 25-II-1939.

**MPO/329**

[TL-330]

CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel

### **Ardides de amor**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Mariano García Giménez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Don Diego, Estrella, Florín, Gitanilla, Don Juan, Don Luis, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 16-I-1865.

**MPO/330**

[TL-331]

CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel

### **Comer con todos**

Pasillo cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Antonio Campoamor.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Petra, Tadeo.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid).

**MPO/331**

[TL-332]

CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel/RUBIO  
 LAINEZ, Angel

### **El rigor de las desdichas**

Zarzuela en 3 actos y 11 números.  
 Libreto de Antonio Campoamor / Leandro Tomás Pastor.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 16-XII-1872.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/332**

[TL-333]

CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel

### **Entre bastidores**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Narciso Serra.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Analia, Característica, Coronel, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 5-IV-1874.

**MPO/333**

[TL-334]

CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel

### **La firma del Rey**

Zarzuela en 2 actos y 7 números.  
 Libreto de Miguel Carreras y González.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Baronesa, Fernando, Inés, Leonor, Marqués, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 18-IV-1871.

**MPO/334**

[TL-335]

CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel

### **Los hijos del otro**

Bufonada en 1 acto.  
 Libreto de X...  
 2 partituras manuscritas.  
*Personajes:* Colubí, Cuchilladas, Juana, Marcial, Plácido.  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), septiembre de 1871.

**MPO/335**

[TL-336]

CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel

### **Un baile de máscaras**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de José M<sup>o</sup> Torquemada y Polo.  
 Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* Salón Eslava (Madrid). 10-XII-1873.

**MPO/336**

[TL-337]

CARRETERO, Rafael/VIDRIET, Manuel

### El chaval de las flores

Sainete en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Pedro Moreno García.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Duque (Sevilla). 15-X-1925.

**MPO/337**

[TL-338]

CARRETERO, Rafael/VIDRIET, Manuel

### El nacimiento de Jesús

Obra teatral en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Antonio García Padilla.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Caramillo, Rebeca, Retana, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/338**

[TL-339]

CARRETERO, Rafael/VIDRIET, Manuel

### La cruz del querer del alma

Sainete en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Pedro Moreno García / Ricardo Vivas Díaz.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Duque (Sevilla). 15-X-1925.

**MPO/339**

[TL-340]

CARRETERO, Rafael/VIDRIET, Manuel

### Rocio, o La niña de la Feria

Sainete en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Antonio Segura / Jesús Cansier.  
 Partitura manuscrita.

Teatro Lírico I

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Duque (Sevilla). 29-X-1926.

**MPO/340**

[TL-341]

CARRETERO, Rafael/VIDRIET, Manuel

### Trini la Barrenera

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Alonso de Olmedo Delgado / A. Padilla.  
 Parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

**MPO/341**

[TL-342]

CARVAJAL GARCIA, Marcelino/CRISTOBAL, Teodoro

### Amor de imbecil

Zarzuela melodramática en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José María Martín de Eugenio.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Blas, Jaime, Margarita, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Parisiana (San Sebastián). 1-VII-1910.

**MPO/342**

[TL-343]

CASADO, Joaquín/GUITAR, Ramón

### La bohème

Comedia lírica en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Isidro Soler.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Cómico. 2-IV-1905.

**MPO/343**

[TL-344]

CASES, Guillermo/SORIANO, Francisco

### El joven del 68

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Sebastián Franco Padilla.

Partitura manuscrita; papeles de estudio manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tpt. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 31-V-1929.

**MPO/344**

[TL-345]

CASES, Guillermo

### La guardia real

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de J. Vela / R. M<sup>a</sup> Moreno.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Baronesa, Carlos, Mayor, Susana, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Cisne, 12-VI-1925.

**MPO/345**

[TL-346]

CASES, Guillermo

### Trini, la Guapa

Sainete lírico en 2 actos y 3 cuadros.

Libreto de Manuel Ariño López.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fino, Poli, Tina, Trini, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tim. perc. arp. cu.

**MPO/346**

[TL-347]

CASTELLA

### Mala ralea

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. cm. tbn. tim. perc. cu.

**MPO/347**

[TL-348]

CASTILLA, Ignacio F.

### Cara chica

Boceto de comedia en 1 acto y 3 números.

Libreto de Miguel Mihura / Ricardo González del Toro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Coliseo Imperial, 27-VII-1908.

**MPO/348**

[TL-349]

CASTILLA, Ignacio F.

### El gran paso

Comedia lírica en 1 acto y 4 números.

Libreto de Francisco Arenas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 2-I-1915.

**MPO/349**

[TL-350]

CASTILLA, Ignacio F.

### El jaleo de Jerez

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/350**

[TL-351]

CASTILLA, Ignacio F.

### La mala fama

Sainete en 1 acto y 6 números.

Libreto de Miguel Mihura / Ricardo González del Toro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tim. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 1-VI-1909.

**MPO/351**

CATALA, Juan. Véase GARCIA CATALA, Juan

[TL-352]

CEPEDA, Luis

### El capitán español

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Pedro Enrique Ramos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Beltrán, Enrique, un Gondolero, Lucinda,

Marieta, el Marqués, Paolo, Stefano, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid).

**MPO/352**

[TL-353]

CEPEDA, Luis

### El delirio

Drama lírico en 2 actos.

Libreto de José Sánchez Albarrán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gloria, Jorge, Fernando, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Princesa (Valencia), 1855.

*Notas:* En la partitura aparece la siguiente indicación:

"Para servir de indicación a los señores Gullón y Regoyos, editores propietarios de la misma."

**MPO/359**

[TL-354]

CEPEDA, Luis

### La señora del sombrero, o El sombrero de la señora

Farsa cómica-lírica en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Carlos Frontaura.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Abelardo, Cirilo, un Criado, Eloísa, Judas, Don

Justo, Marquesa, Pura, Vizconde, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-XII-1862.

**MPO/354**

[TL-355]

CEPEDA, Luis

### La tierra de María Zantísima

Juguete lírico-bailable del género andaluz en 1 acto y 9 números.

Libreto de Luis Rivera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Curra, Lola, Milor, Pepe.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* agosto de 1958.

*Estreno:* T. de la Princesa (Valencia), febrero de 1859.

**MPO/355**

[TL-356]

CEPEDA, Luis

### Los piratas

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Rivera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alvarez, Andrés, Bengali, Congrio, Cham, Don

Gaspar, Karina, Lobo, Malaentraña, María, Pitubí,

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 1-IX-1860.

**MPO/356**

[TL-357]

CEPEDA, Luis

### Peluquero y Marqués

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Juan Belza.

Partitura manuscrita.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 8-I-1861.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 9-I-1861.

**MPO/357**

[TL-358]

CEPEDA, Luis

### Retrato y original

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Miguel Pastorido.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Abelardo, Barón, María, Pascual.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid).

**MPO/358**

[TL-359]

CERECEDA, Guillermo

### Esperanza

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Miguel Ramos Carrión.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ballón, Blas, Consuelo, Pablo, Padre Andrés.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-IX-1872.

**MPO/359**

[TL-360]

**CERECEDA, Luis**

### **¡Carranque!**

Pasatiempo lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Salón Victoria (Madrid), 20-V-1907.

**MPO/360**

[TL-361]

**CERECEDA, Luis**

### **¡El pobre cordero!**

Pasatiempo cómico-lírico en medio acto y 2 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tm, perc, cu.

*Estreno:* Salón Victoria (Madrid), 2-VII-1907.

**MPO/361**

[TL-362]

**CERECEDA, Luis**

### **La retirada**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tm, perc, cu.

**MPO/362**

[TL-363]

**CERECEDA, Luis**

### **Los rosales de Mañana**

Leyenda lírico-dramática en 1 acto y 5 números.

Libreto de Manuel Cano y Cueto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Señorita Franco, José, Linaza, Mañana, María.

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de San Fernando (Sevilla), 1-II-1874.

**MPO/363**

[TL-364]

**CERECEDA, Luis**

### **Para una modista, un sastre**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Ricardo Caballero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. F. Catalán (Barcelona), 18-VIII-1879.

**MPO/364**

[TL-365]

**CERECEDA, Luis**

### **Pascual Bailón**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Anselmo, Concha, Don Pascual, Rita.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 15-X-1868.

**MPO/365**

[TL-366]

**CERECEDA, Luis**

### **Pepchillo**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Beata, Clara, Legu, su Madre, Pepe Hillo, Picader, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Arderius (Madrid), 1-X-1870.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/366**

[TL-367]

**CERECEDA, Luis**

### **Tocar el violón**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.



Partitura manuscrita.

*Personajes:* Benito, Don Cosme, Marqués, Repostero, Doña Rogelia, Doña Rosario.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Arderius (Madrid), 1-X-1870.

**MPO/367**

[TL-368]

**CESPEDES, José María**

### **Resbalón por resbalón**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cándida, Don Crispulo, Don Vicente, Coro.

*Plantilla:* Cl. cm. tbn. vln.

**MPO/368**

[TL-369]

**COCA, J.**

### **Pastillas maravillosas**

Huitorada cómico-lírica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Antonio Méndez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tb. perc. cu.

**MPO/369**

[TL-370]

**COLLANTES, José F.**

### **El ordenanza Fortuna**

Sainete cómico-lírico en 1 acto.

Libreto de Luis Varela / Juan Posadas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fortuna, Matilde, Rubiela.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tb. perc. cu.

**MPO/370**

[TL-371]

**CONROTTE ALONSO, Luis/NOGUERA**

### **Concurso de capuchones**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Daniel Escosura / Aurelio González.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carmen, Filo, Mateo, Viejo, Coro femenino.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* 20-IX-1893.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/372**

[TL-373]

**CONROTTE, Luis**

### **Del Olimpo a la Corte**

Revista en 1 acto.

Libreto de José Joaquín Villanueva / Calleja.

Partitura manuscrita: papeles de estudio manuscritos.

*Personajes:* Cupletista, (sin especificar el resto)

*Plantilla:* Fl. cl. cu.

*Estreno:* L. Victoria, 19-VI-1910.

**MPO/373**

[TL-374]

**CONROTTE, Luis**

### **Todo por el arte**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Emilio Maestre.

Partitura manuscrita: partes de apuntar manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/374**

[TL-375]

**CONTRERAS, Eugenio**

### **Casa tranquila**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de J. González Renovales.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* diciembre de 1910.

*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 6-XI-1912.

**MPO/375**

[TL-376]

**CONTRERAS, Eugenio**

### **El veneno nacional**

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Libreto de Colixto Navarro / Santiago Gascón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alicante, Lloret, Madrid, Picaduna, Rosario, Rubán, Santander, Tula, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/376**

[TL-377]

CONTRERAS, Eugenio

**Los ciclistas**

Obra teatral en 1 número.

Partitura del preludio manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/377**

[TL-378]

CORDOBA

**La salderada**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/378**

[TL-379]

CORVINO, Jesús

**El Buen Gusto (modas)**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Federico Escacena / Rafael Muñoz Esteban.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Maestra, Magdalena, Nicomedes, Pepe, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* 24-III-1897.

**MPO/379**

[TL-380]

CORVINO, Jesús

**Las guerrillas, o Ardid de guerra**

Zarzuela cómica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Felipe Sánchez Fano.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Abate, Fernando, Juana, Lucas, Lucía, Rodrigo, Roque, Coro.

*Plantilla:* Fl, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 26-V-1897.

**MPO/380**

[TL-381]

COTARELO, Francisco

**Alma navarra**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Antonio López Berrueto / M. Pola.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, el Cura, Jacinto, María, Teresa,

Santiago, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Fuencarral (Madrid), 8-III-1829.

**MPO/381**

[TL-382]

COTO, Alberto

**El portfolio de "El Dorado", o Las cuatro estaciones**

Juguete lírico en 1 acto.

Libreto de José Sala Julien.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, cl, cm, flis, perc, cu.

*Fecha de composición:* 20-II-1904.

*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 12-II-1892.

**MPO/382**

[TL-383]

COTO, Alberto

**El prior y el priorato**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Libreto de José Sala Julien.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Candelaria, Prior, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 12-II-1892.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/383**

[TL-384]

COURTIER, Mariano

**Los huéspedes de Doña. Escolástica**

Paseo cómico en 1 acto.  
 Libreto de Juan A. Barral.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Eduvigis, Don José, Juan, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fl. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 1867.  
*Estreno:* T. de Variedades (Sevilla), marzo de 1867.

**MPO/384**

[TL-385]

COURTIER, Mariano/LOZADA, M. P. de

**María**

Apropósito cómico-lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Alfonso Marxuach.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Blas, Carlos, María.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. cu.  
*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 24-II-1892.

**MPO/385**

[TL-386]

COURTIER, Ricardo

**Flor de cardo**

Zarzuela en 1 acto y 4 cuadros.  
 Libreto de Antonio Suárez de Puga.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 25-V-1904.

**MPO/386**

[TL-387]

CRESCO, Juan

**Los liberales**

Comedia en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José Jackson Veyán / Antonio López Rosso.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

Teatro Lírico I

*Estreno:* Gran Teatro (Madrid), 14-VIII-1908.

**MPO/387**

[TL-388]

CRIADO, Luis

**El halconero**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/388**

[TL-389]

CRIADO, Luis

**El sueño de Doña Inés**

Parodia del drama Don Juan Tenorio, 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Julio M. Moreno.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tim. cu.  
*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 30-X-1908.

**MPO/389**

[TL-390]

CRIADO, Luis/ALCARAZ, Manuel

**La fusta**

Obra teatral en 1 acto y 9 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/390**

[TL-391]

CRIADO, Luis / ALCARAZ, Manuel

**La huérfana**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Julio Mosé Moreno / J. Ablana.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Juan Manuel, Soledad, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 2-VI-1909.

**MPO/391**

[TL-392]

**CRIADO, Luis**

**Mar de Levante**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Frascuño y Coro (sin especificar el resto).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, ta, perc, cu.

**MPO/392**

[TL-393]

**CRISTOBAL, Julio**

**El asistente**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Vicente Gracia Paesa.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Felipe, Pura.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Romea (Madrid), 28-II-1908.

**MPO/393**

[TL-394]

**CRISTOBAL, Julio/CAMACHO, A.**

**Los pícaros hombres**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Emilio Zaballós.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Latina (Madrid), 6-VI-1911.

**MPO/394**

[TL-395]

**CRISTOBAL, Julio**

**Rosiña**

Zarzuela dramática en 1 acto y 5 números.

Libreto de Gerardo Farfán / José Pérez López.

Partitura manuscrita; números sueltos manuscritos.

*Personajes:* Antolín, Luis, Policarpo, Rosiña, Sabel, Zacarías, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 6-III-1909.

**MPO/395**

[TL-396]

**CRUZ QUESADA, Luis de la**

**Canción de Agüero**

Sketch de costumbres andaluzas.

Libreto de L. Duque.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Fecha de composición:* 20-VIII-1918.

**MPO/396**

[TL-397]

**CRUZ QUESADA, Luis de la**

**El fado**

Sketch de costumbres portuguesas en 2 cuadros.

Libreto de L. Duque.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* octubre de 1918.

**MPO/397**

[TL-398]

**CHALONS BERENGUER, Manuel**

**La huertana**

Obra teatral en 4 números.

Libreto de Felipe Pérez Capo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces -sin especificar personajes-.

*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, perc, band, gui, cu.

**MPO/398**

[TL-399]

**CHAPI, Ruperto**

**A casarse tocan, o La misa a gran orquesta**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Ricardo de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 7-IX-1889.

**MPO/399**

[TL-400]

CHAPI, Ruperto

### Blasones y talegas

Obra teatral en 2 actos y 5 cuadros.  
 Libreto de J. M<sup>a</sup> Pereda / Eusebio Sierra.  
 Parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Antón, Verónica, Coro.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 16-III-1901.

**MPO/400**

[TL-401]

CHAPI, Ruperto

### Cara de Dios

Drama de costumbres populares en 3 actos y 13 números.  
 Libreto de Carlos Arniches.  
 2 partes de dirigir manuscritas: partituras manuscritas.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de Parish (Madrid), 28-XI-1899.

**MPO/401**

[TL-402]

CHAPI, Ruperto

### Curro Vargas

Drama lírico en 3 actos.  
 Libreto de Joaquín Dicenta / Manuel Paso.  
 Partitura reducida, editada por Pablo Martín.  
*Personajes:* Angustias, Padre Antonio, el Capitán, Curro, Rosina, Soledad, Timoteo, Coro.  
*Estreno:* T. de Parish (Madrid), 10-XII-1898.

**MPO/402**

[TL-403]

CHAPI, Ruperto/LLANOS, Antonio

### El Duque de Gandía

Drama lírico en 3 actos y 7 números.  
 Libreto de Joaquín Dicenta.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

Teatro Lírico 1

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cms, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 10-III-1894.

**MPO/403**

[TL-404]

CHAPI, Ruperto

### El figón de las desdichas

Sainete lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Adolfo Llanos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* dos Conspiradores, Guarda, Primero, Hombre gordo, Pocha hambriento.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 22-I-1887.

**MPO/404**

[TL-405]

CHAPI, Ruperto

### El mismo demonio

Zarzuela en 2 actos y 10 números.  
 Libreto de Fernando Manzano.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Baltasara, Gaspar, Lola, Melchor, Nicomedes, Sinforiano, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 7-XI-1891.

**MPO/405**

[TL-406]

CHAPI, Ruperto

### El rey que rabió

Zarzuela cómica en 3 actos y 8 cuadros.  
 Libreto de Miguel Ramos Carrión / Vital Aza.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Almirante, Gobernador general, el Intendente, Jeremías, el Rey, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 20-IV-1891.

**MPO/406**

[TL-407]

CHAPI, Ruperto

### El tambor de granaderos

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Emilio Sánchez Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bibiana, Coronel, Gaspar, Lego, Luz, Don Pedro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 16-XI-1894.

**MPO/407**

[TL408]

CHAPI, Ruperto

### Gobierno absoluto

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Artista, Cadenas, Lola, Pepito, Rita, Roque, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/408**

[TL409]

CHAPI, Ruperto

### La bruja

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Miguel Ramos Carrión.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* La Bruja, el Cura, Leonardo, Magdalena, Rosalía, Tomillo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 10-XII-1887.

**MPO/409**

[TL410]

CHAPI, Ruperto

### La calandria

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Libreto de Miguel Ramos Carrión / Vital Aza.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Caledonio, Juan, Lucas, Manuela.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Alhambra (Madrid), 24-XII-1880.

*Archivo original:* Archivo Francisco Sedó.

**MPO/410**

[TL411]

CHAPI, Ruperto

### La leyenda del monje

Zarzuela cómica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Carlos Arniches / Gonzalo Cantó.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Martina, Olvido, Don Simón, Valentín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, crns, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 6-XII-1890.

**MPO/411**

[TL412]

CHAPI, Ruperto

### La Revoltosa

Sainete lírico en 1 acto.

Libreto de José López Silva / Carlos Fernández-Shaw.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Candelas, Cándido, Chupitos, Encarna, Felipe, Gorgonia, Mari-Pepa, Soledad, Tiberio, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 25-XI-1897.

**MPO/412**

[TL413]

CHAPI, Ruperto

### La venta de Don Quijote

Comedia lírica en 1 acto y 5 números.

Libreto de Carlos Fernández-Shaw.

Partitura manuscrita; partitura fotocopiada.

*Personajes:* Arriero, Blas, cuadrillero, Manitorres, Miguel, Pastor, un Tenor, Tomasa, Ventero.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 19-XII-1902.

**MPO/413**

[TL414]

CHAPI, Ruperto

### Las bravías

Sainete en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de José López Silva / Carlos Fernández-Shaw.

Partitura reducida manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 12-XII-1896.

**MPO/414**

[TL-415]

CHAPI, Ruperto

**Las hijas del Zebedeo**

Zarzuela cómica en 2 actos.

Libreto de José Estremera.

Cinco partituras manuscritas.

*Personajes*: Arturo, Felipe, Luisa, Polión, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. Maravillas, 9-VIII-1889.

MPO/415

[TL-416]

CHAPI, Ruperto

**Las tentaciones de San Antonio**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Andrés Ruesga / Enrique Prieto.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: César, Juana, Don Tadeo, Tirifilo, Roque, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. Felipe (Madrid), 23-VIII-1890.

MPO/416

[TL-417]

CHAPI, Ruperto

**Los alojados**

Sainete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Emilio Sánchez Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Alcalde, Blasa, María, Rodríguez, Secretario.

Coro femenino.

*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cms, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. Apolo (Madrid), 17-VII-1890.*Archivo original*: Florencio Fiscowich.

MPO/417

[TL-418]

CHAPI, Ruperto

**Los nuestros**

Zarzuela cómica en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Estremera.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Blas, Escalante, Pepita, Quintín, Coro.

Teatro Lírico 1

*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. Apolo (Madrid), 24-VII-1890.

MPO/418

[TL-419]

CHAPI, Ruperto

**Nada entre dos platos**

Futrenés lírico-dramático en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Estremera.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Braulio, Rosa.*Plantilla*: Fls, cls, tps, cms, bom, perc, cu.*Estreno*: T. de la Comedia (Madrid), 26-II-1881.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo (editor).

MPO/419

[TL-420]

CHAPI, Ruperto

**¡Ya pican!, ¡ya pican!**

Sainete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Enrique Prieto / Joaquín Barbera.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: El Asistente, Caballero 1º, Caballero 2º, Lola, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, cl, fg, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.*Estreno*: T. de Variedades (Madrid), 23-X-1855.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo (editor).

MPO/420

[TL-421]

CHAVES MINGUEZ, Federico

**La pediúra**

Obra teatral en 1 acto, 2 cuadros y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Crispulo, Iluminada, Juan Ramón, Pericón.

Polvorilla, Quico, Coro.

*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición*: 13-XI-1903.

MPO/421

[TL-422]

CHAVES MINGUEZ, Federico

**La venta de Eritaña**

Zarzuela en 1 acto, 4 cuadros y 8 números.  
 Libreto de Salvador de la Pascua / Manuel Carbonell  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/422**

[TL-423]

CHUECA, Federico/VALVERDE, Joaquín

**Cádiz**

Episodio nacional en 2 actos.  
 Libreto de Javier de Burgos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Don Cleto, Ciego, Curra, Carrutaco, Frailes, Ingleses, Lorenzo, una Mamá, Negrita, Negrito, Rubio, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, bom, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 1886.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 20-XI-1886.

**MPO/423**

[TL-424]

CHUECA, Federico/VALVERDE, Joaquín

**El año pasado por agua**

Revista general de 1889 en 1 acto y 4 cuadros.  
 Libreto de Ricardo de la Vega.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cursi, una Chula, Chulapo, Enamorada, Enamorado, Hortera, Inspector, una Joven, Lavandera, Militar, Neptuno.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 1-III-1889.

**MPO/424**

[TL-425]

CHUECA, Federico/VALVERDE, Joaquín

**La Gran Vía**

Revista madrileña cómico-lírico-fantásticacallejera, en 1 acto y 5 cuadros.  
 Libreto de Felipe Pérez González.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Barrio Pacífico, Caballero de Gracia, el Comadrón, Concurrentes al Elíseo, el Elíseo

madrileño, Gomosa, Guardias 1º, y 2º, la Lidia, Marineros, Menegilda, Mujeres, un Paleta, Paseante en corte, Policía de seguridad, Rata 1º, Rata 2º, Rata 3º, Sargento, Señora Sinceridad, Sietemesino, un Soldado, Transeúntes, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, bom, perc, cu.  
*Estreno:* Salón del Prado (Madrid), 2-VII-1886.

**MPO/425**

[TL-426]

DAMAS, Francisco

**El casero nuevo, o Perdón general**

Sánete lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de R. Cartes.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Luisita, Luisito, Zapatero, Coro femenino.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Cómico (Cádiz), 17-XII-1894

**MPO/426**

[TL-427]

DELGADO REY, Federico

**Amores reales**

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Delgado Rey Abelardo.  
 Partitura reducida manuscrita.  
*Personajes:* Barón, Betina, Caballeros, Carlota, Desiderio, Duque, Enrique, Mariscal, la Mariscala, Rey.  
*Plantilla:* Fln, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/427**

[TL-4298]

DÍAZ DE QUIJANO, José

**Baños de impresión**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José Díaz de Quijano.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Camuto, Carlos, Concha, Zenón, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/428**



[TL-429]

DÍAZ DE QUIJANO, José

**Casa de huéspedes**

Sábete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Eduardo Navarro Gonzalvo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Doña Antonia, Doña Emilia, Fabián, Marina.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 2-I-1891.

MPO/429

[TL-430]

DÍAZ DE QUIJANO, José

**El traje de gala**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Mínguez, Paca.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/430

[TL-431]

DÍAZ DE QUIJANO, José

**Los gateros**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Libreto de Juan Pérez Zúñiga.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Manuela, Repartidor, Rosina, Trifón.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/431

[TL-432]

DÍAZ DE QUIJANO, José

**Mundo, amor y vanidad**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de José M<sup>a</sup> de Pereda.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/432

[TL-433]

DÍAZ GILES, Fernando

Teatro Lírico I

**La pícara gaziza**

Zarzuela en 1 acto y 2 números.

Partitura de orquesta manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl, cl, fg, tpt, sax, tbn, perc, cu.

MPO/433

[TL-434]

DONIZETTI, Gaetano/SANCHEZ, Ventura

**La cantinera de los Alpes**

Opera cómica en 3 actos.

Libreto de José Sánchez Albarrán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Hortensina, María, Marquesa, Sulpicio, Tonio, Coro.*Plantilla:* Fl, o'b, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.*Notas:* Es una traducción al castellano.

MPO/434

[TL-435]

DONIZETTI, Gaetano

**Lucrecia Borgia**

Opera en 1 prólogo y 2 actos.

Libreto de Felice Romani, sobre un texto de Victor Hugo.

Partitura manuscrita; libreto manuscrito.

*Personajes:* Duque Alfonso, Jenaro, Lucrecia, Orsini.

Petrucá, Vitelio, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.*Notas:* Es una traducción al castellano.

MPO/435

[TL-436]

DOTRAS VILA, Juan

**El ramo de Fucsanta**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Serafín Adame / José Santugini.

Partitura autógrafa.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/436

[TL-437]

DUPUY, Ildefonso

**El anillo de plomo (parodia de El anillo de Hierro)**

Zarzuela cómico-trágica en 1 acto y 5 números.  
Libreto de Leopoldo Vázquez y Rodríguez.  
Partitura manuscrita; números sueltos manuscritos.  
*Personajes:* Margarita, Pacorro, Coro.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 19-XII-1878.

**MPO/437**

[TL-438]

ESCALERA, Salvador/SEGURA, Antonio

### Tenorio en berlina

Bufonada lírica en 1 acto y 7 números.  
Libreto de Joaquín Roig  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Barberillo, Doña Juanita, Don Juan, Mascota, Monaguillo, Zangolotino, Coro.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Nuevo (Barcelona).

**MPO/438**

[TL-439]

ESCOBAR

### Si yo tuviera cien duros

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antón, María, Perico.  
*Plantilla:* Fln. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. cu.

**MPO/439**

[TL-440]

ESPIN Y GUILLEN, Joaquín

### Carlos Broschi

Zarzuela en 3 actos.  
Libreto de Teodoro Guerrero.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. tu. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/440**

[TL-441]

ESPINAR ODERO, Antonio

### ¡Ay, mi coñeta!

Entremés lírico en 1 acto.  
Libreto de José Pérez Robles.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.  
*Fecha de composición:* febrero de 1912.  
*Estreno:* T. Principal (Sanlúcar de Barrameda), 2-XII-1911.

**MPO/441**

[TL-442]

ESPINAR ODERO, Antonio

### Error de errores

Drama lírico en 1 acto y 3 números.  
Libreto de José Pérez Robles.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Curro, Inés, Juan, Juez, Marqués, Pablo, Coro.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.  
*Fecha de composición:* noviembre de 1912.

**MPO/442**

[TL-443]

ESPINO, Casimiro

### La musa casera

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Baltasara, Folletín, Melitón.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 1872.

**MPO/443**

[TL-444]

ESPINO, Casimiro

### Miniche

Ópera cómica en 2 actos.  
Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Anatalio, Conde, Miniche, Ojón, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo, Florencio Fiscowich.  
*Notas:* Adaptación de Casimiro Espino sobre una obra original de Boullard.

**MPO/444**

[TL-445]

ESPINO, Casimiro

**Una tiple de café**

Sainete lírico de costumbres en 1 acto y 4 números.

Libreto de El Barón de Cortes.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Julio, Poeta, Soledad, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Buen Retiro (Madrid), 10-IX-1876.

**MPO/445**

[TL-446]

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Gaspar

**Caranbanchel de arriba**

Caricatura en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ricardo Taboada.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlos, Cleto, Gloria, Lola, Lucio, María, Nati.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* Nuevo Teatro Maravillas (Madrid), 17-VIII-1895.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/446**

[TL-447]

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Gaspar

**La Compañía de Jesús**

Despropósito cómico-lírico en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Manuel Soriano / Arturo Ramos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* el Barítono, el Conde, Fermán, Don Jesús, el Marqués, el Tenor, la Tiple, Coro femenino.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Romea (Madrid), 10-III-1897.

**MPO/447**

[TL-448]

ESPINOSA DE LOS MONTEROS,

Gaspar/REDONDO

**La consulta**

Sainete en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Celedonio, Merencia, Perlorete, Doña Tránsito, el Vivo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/448**

[TL-449]

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Gaspar

**La muerte de Garcilaso**

Drama lírico en 1 acto y 2 cuadros.

Libreto de Antonio Amao.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Carlos, Constanza, Garcilaso, Lara, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1876.

**MPO/449**

[TL-450]

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Gaspar

**Vis a vis**

Apunte cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Dionisio de las Heras / Fernando Bel.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* La Gómez, Paquito.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 18-XII-1896.

**MPO/450**

[TL-451]

ESTELA, Enrique

**La hebrea**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Juan B. Pont.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Benllamar, Carlos, Esther, Hebreos, Ricardo, Samuel, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Valencia), 7-III-1919.

**MPO/451**

[TL-452]

ESTELA, Enrique

**Sanatorio del amor**

Humorada cómico-lírica en 1 acto, 4 cuadros y 10

números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, una Chiquilla, Isabel, Pío, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Circo Regües (Valencia), 6-V-1921.

**MPO/452**

[TL-453]

ESTELA, Enrique/LOZANO GRAULLERA, Francisco

### Los greñuos

Obra teatral en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Enrique Bohorques / J. Pérez-Manglano.

Parte de apuntar incompleta manuscrita.

*Personajes:* Charito, María, Mar, Salvador, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, cu.

*Estreno:* T. Ruzafa (Valencia), 13-XI-1923.

**MPO/453**

[TL-454]

ESTELLES, Ramón

### Cátedra de flamenco

Sainete lírico-crítico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Manuel Cuartero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amparito, Cirilo, Cornelio, Fatigas, Milagros.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Jardines del Buen Retiro (Madrid), 1-VII-1880.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/454**

[TL-455]

ESTELLES, Ramón

### Churro Bragas

Parodia del drama lírico *CinoVigys* en 1 acto, 5 cuadros y 6 números.

Libreto de Enrique García Álvarez / Antonio Paso.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antón, Benito, Churro, Churripandi, Fatigas, Pipiolo, Resina, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 1-II-1899.

**MPO/455**

[TL-456]

ESTELLES, Ramón

### El príncipe ruso

Opereta en 1 acto, 4 cuadros y 8 números.

Libreto de Luciano Boada / Manuel de Castro y Tiedra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Basilio, Lucinda, Marmota, Pardillo, Peregrino,

Ramiro, Sargento, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Moderno, 18-V-1805.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

*Notas:* escriba sobre un pensamiento de Scribe.

**MPO/456**

[TL-457]

ESTELLES, Ramón

### El robo de la calle del Gato

Novela lírico-humorística en 1 tomo, 4 capítulos y 4 cuadros.

Libreto de Andrés Ruesga / Enrique Prieto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Baltasar, Gaspar, Lucila, Melchor, Teodoro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 29-XII-1890.

**MPO/457**

[TL-458]

ESTELLES, Ramón

### Este coche se vende

Zarzuela en 1 acto y 2 números.

Libreto de Augusto Arádam.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Eduardo, María.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Cervantes (La Habana), 11-III-1875.

**MPO/458**

[TL-459]

ESTELLES, Ramón

### Fígaro

Pasillo cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Félix Lünendoux / Eduardo Sáenz Henmua (Mecachius).

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Criada, Maestro, Oficiales 1º y 2º.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 3-II-1890.

*Notas:* Obra dedicada a Carreras y Riquelme.

**MPO/459**

[TL460]

ESTELLES, Ramón/VALVERDE SANJUAN.

Joaquín

**Juan Llana y Pellada, o De cal y canto**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Andrés, Juan, Paca, Pepe, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. crns. tbn. perc. cu.

**MPO/460**

[TL461]

ESTELLES, Ramón

**La petenera**

Apropósito cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Enrique Prieto / Pedro Díaz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Baltasar, Molinera, Roque, Sacristán, Soledad, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 10-V-1895.

**MPO/461**

[TL462]

ESTELLES, Ramón

**La soirée de los calaveras**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Mº Acebo.

3 partituras manuscritas.

*Personajes:* Clotilde, Enrique, Luis, Ricardo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* Madrid, 1874.

**MPO/462**

[TL463]

ESTELLES, Ramón

**¡Olé, Sevilla!**

Boceto cómico-lírico en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de Julián Romea.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Concha, Doña Remedios, Tomás, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 26-X-1889.

**MPO/463**

[TL464]

ESTREMER, Antonio/RIVAS

**¡Abajo los solteros!**

Fantasia cómico-lírica-gubernamental en 1 acto y 7 números.

Libreto de Juan E. Renovales / Francisco G. Pacheco.

Partitura manuscrita (incompleta).

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. crns. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 21-V-1915.

**MPO/464**

[TL465]

ESTREMER, Antonio/RIVAS

**De sol a sol**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de León Navarro Serrano.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Niceto, Pilar, Don Pito, Don Rufo, Tomás, Vicentico.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 21-II-1918.

**MPO/465**

[TL466]

ESTREMER, Antonio

**La milonga de Maipú**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amadeo, Felisa, Ketty, Recaredo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/466**

[TL-467]

ESTREMERERA, Antonio

### **Mariquita la pispajo, o No hay bien como la alegría**

Sainete en 2 actos y 5 números.

Libreto de Carlos Amichies.

Dos partituras manuscritas: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Tío Canela, Mariquita, Ubaldo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 6-VII-1921.

**MPO/467**

[TL-468]

ESTREMERERA, Antonio

### **¡Suerte que dié una!**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Libreto de Adolfo Sánchez Carrera / José Casado Pando.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cascabel, Eulogio, Liboria, el Pater, Verónica, Tarifeño, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 22-IV-1921.

**MPO/468**

[TL-469]

FABRE/INSUA, José

### **¡Se alquila un cuarto!**

Apropósito en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* mayo de 1925.

**MPO/469**

[TL-470]

FABREGAT, Vicente

### **Río abajo**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Borrego, Esteban, Fermín, Matilde, Rosalía, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/470**

[TL-471]

FALQUINA, Vicente

### **A cara en típos**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Aurelio Verelay / Deusdedit Criado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Albañil, Autor, Hombre galápago, la Mujer del Hombre galápago, Futuro, Titiritera, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/471**

[TL-472]

FALL, Leo/CABAS, José (adaptador)

### **El maestro de cámara**

Obra teatral en 15 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ana, Empleada, Juan, Servidores, Sigilí, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/472**

[TL-473]

FALL, Leo/LLEO, Vicente

### **La niña de las muñecas**

Opereta en 3 actos.

Libreto de Flers y de Cailavet / José Juan Cadenas.

Números sueltos manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 4-V-1911.

**MPO/473**

[TL-474]

FALL, Leo/ROIG, Celestino (adaptador)

### **Los carr pesinos**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Miguel Mihura / Ricardo González.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Mateo, Olalla, Pataleta, Vicente.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 20-II-1912.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 12-XII-1912.

**MPO/474**

[TL-475]

FAYOS, José María

### Don Juan de Mozart

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Campini, Criado, Marietta, Princesa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/475**

[TL-476]

FAYULA, Aureliano

### La novia y las condiciones

Paseo cómico-lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Eduardo Guillén.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* abril de 1867.

**MPO/476**

[TL-477]

FERNANDEZ, Mario

### El regimiento de Arlés

Zarzuela en 1 acto y 2 cuadros.  
 Libreto de Manuel Fernández de la Puente.  
 Partitura de director manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 19-XII-1907.  
*Notas:* Basada en *La hija del Regimiento*, de Donizetti.

**MPO/477**

[TL-478]

FERNANDEZ, Mariano

### La fiesta en el cortijo, o La zambra en el molino

Zarzuela en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

**MPO/478**

[TL-479]

FERNANDEZ BOTELLA, José María

### Buñuelos y churros, o La verbena del Carmen

Cuadro de costumbres madrileñas en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Eduardo Giménez "Baratijas".  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Casta, Chulas, Chulos, Paca, seis Grandullonas Víctor.  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 1-V-1917.

**MPO/479**

[TL-480]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### El atrevido en la Corte

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Luis Mariano de Larra.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Ana, Boliche, César, Conde, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 19-X-1872.  
*Archivo original:* Juan Orejón.

**MPO/480**

[TL-481]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### El dúo de la Africana

Zarzuela cómica en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.  
 Libreto de Miguel Echegaray.  
 Partitura reducida manuscrita.

*Personajes:* La Antonelli, Cherubini, Giuseppini, Pérez, Coro.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 13-V-1893.

*Archivo original:* Juan Orejón.

**MPO/481**

[TL-482]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel/NIETO, Manuel

### El sacristán de San Justo

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Blanc / Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, órg, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 24-XII-1880.

**MPO/482**

[TL-483]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### El salto del pasiego

Zarzuela en 3 actos y 15 números.

Libreto de Luis de Eguilaz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)

*Plantilla:* Fl, cl, cm, tbn, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 17-III-1878.

*Archivo original:* Archivo de Juan Díez.

**MPO/483**

[TL-484]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### Gigantes y cabezudos

Zarzuela cómica en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de Miguel Echegaray.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Pilar, Antonio, Juana, Jesús, Isidro, Timoteo, Pascual, Sargento, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 29-XI-1898.

**MPO/484**

[TL-485]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### La gallina ciega

Zarzuela cómica en 2 actos.

Libreto de Miguel Ramos Carrión.

Partitura manuscrita: número suelto manuscrito.

*Personajes:* Serafin, Venancio.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 3-X-1873.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/485**

[TL-486]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### La Marsellesa

Zarzuela histórica en 3 actos.

Libreto de Miguel Ramos Carrión.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, obs, cl, fgs, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 1-II-1876.

**MPO/486**

[TL-487]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel/BARRERA, Tomás

### La silla de manos

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Manuel Labra / Enrique Ayuso.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Corregidor, Diego, Felipe, Félix, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/487**

[TL-488]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel/HERMOSO

### La víspera de la fiesta

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Manuel Álvarez y Naya.

Partitura reducida manuscrita.



*Personajes:* Organista, Rosa, Serafines, Silvestre, Coro.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 31-VII-1893.

**MPO/488**

[TL-489]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel/CASARES, José

### Las nueve de la noche

Zarzuela en 3 actos.  
Libreto de Gaspar Gómez Trigo / Francisco Bermejo Caballero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 19-X-1875.

**MPO/489**

[TL-490]

FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### Una emoción

Juguete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Leopoldo Brenón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 12-IX-1859.

**MPO/490**

[TL-491]

FERNANDEZ GRAJAL, Manuel/FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

### Las fieras de S. A.

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Caso / Barrera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gregoria, Selim, Bonifacio, Ramón, Solimán, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/491**

[TL-492]

FERNANDEZ GRAJAL, Manuel/FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

### Una venganza

Ópera en 3 actos.

Libreto de Mariano Capdepón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Beltrán, el Conde, Gonzalo, Inés, Nuño, Simeón, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/492**

[TL-493]

FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

### ¡Al pozo ...!

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto: Miguel Casañ.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juana, Manolita, Fausto.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 4-X-1888.

**MPO/493**

[TL-494]

FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

### El nacimiento del hijo de Dios, o La adoración de los Santos Reyes

Auto sacro en 3 actos, 16 cuadros y 13 números.

Libreto de Acelaida Muñoz y Mas / José de la Cuesta.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Rebecca, Bato, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 24-XII-1892.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/494**

[TL-495]

FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

### El Príncipe de Viana

Drama lírico en 3 actos.  
 Libreto de Mariano Capdepón.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Real (Madrid), 2-II-1885.

**MPO/495**

[TL-496]

FERNANDEZ GRAJAL, Tomás/RUBIO LAINEZ, Ángel

### En el ambigú

Juguete cómico-lírico-bailable en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Carlos Torres y Pastor.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bartolo, Bonifacio, Paca, Pepe, Petra, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 1-IX-1888.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/496**

[TL-497]

FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

### La fiesta de la jota

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Javier Soravilla / Mariano Casi.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Colás, López, Periquillo, Pilar, Ramón, Tecla, Don Vicente.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Moderno, 2-VI-1894.

**MPO/497**

[TL-498]

FERNANDEZ GRAJAL, Tomás/FERNANDEZ CABALLERO Manuel

### La novicia de Loreto

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de José M. Nogués.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bonifacio, Cándida, Félix, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/498**

[TL-499]

FERNANDEZ GRAJAL, Tomás

### Travesturas amorosas

Zarzuela en 2 actos y 8 números.  
 Libreto de Mariano Capdepón.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aurora, Don César, Don Gil, Juan Don Pedro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Circo (Madrid), 27-VII-1871.

**MPO/499**

[TL-500]

FERRANDO, Manuel

### Por una carta

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de José M<sup>a</sup> Acebo.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Adela, Concha, Curro, Ricardo, Ruperta.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 1873.

**MPO/500**

[TL-501]

FERRER VIDAL Y SOLER, José

### Los cascabeles

Zarzuela dramática en 1 acto, 3 cuadros y 9 números.  
 Libreto de Agustín Mundet Álvarez / Jaime Firmat-Noguera.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Ana, Guy, Mathis.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 16-VI-1915.  
*Notas:* Basada en la novela *Le juif polonais*, de Erckmann-Chatrin.

**MPO/501**

[TL-502]

FOGLIETTI, Luis/MARQUINA, Pascual

### El banderín de la cuarta

Comedia en 1 acto, 3 cuadros y 8 números.  
 Libreto de Manuel Fernández Palomero.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Abén, Meiji, Pelochó, Sara, Zara, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 13-XII-1912.

**MPO/502**

[TL-503]

**FOGLIETTI, Luis**

### **La conquista del marido**

Pasatiempo cómico-lírico en 1 acto.

Libreto de Fernando Penquet / José Gamero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, crn, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1907.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 29-VIII-1907.

**MPO/503**

[TL-504]

**FOLCRA, Antonio**

### **Mañana de Gloria**

Idilio lírico.

Libreto de Adelardo Curros Vázquez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Consuelo, Ernesto.

*Plantilla:* Fls, cls, crn, tps, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Ciudad Lineal (Barcelona), 26-V-1907.

**MPO/504**

[TL-505]

**FONRAT, José**

### **Último guapo**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Manolo, Román, Sole, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, crn, tbn, perc, cu.

**MPO/505**

[TL-506]

<sup>Laura</sup>  
**FONT DE ANTA, Manuel**

### **De pastor a rey**

Opereta en 2 actos y 9 números.

Libreto de Andrés Barceló.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

Teatro Lírico I

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tpt, crn, tm, tu, tm, cu.

**MPO/506**

[TL-507]

**FONT DE ANTA, Manuel**

### **La mala gente**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Alea Ide, Alguacil, Antón, Nicasio, Pilar, Tofico, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/507**

[TL-508]

**FONT DE ANTA, Manuel**

### **La partía del Vivillo**

Capricho literario en 1 acto, 2 cuadros y 3 números.

Libreto de Aurelio González Rendón.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Bernardo, Frasquito, Macarrón, Lupe, Plácida.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, crn, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Ce vantes (Sevilla), 11-XII-1906.

**MPO/508**

[TL-509]

**FONT DE ANTA, Manuel**

### **La perla del mar**

Boceto lírico-dramático en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Emilio López del Toro / Manuel Font.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, crn, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 14-II-1905.

*Archivo original:* Emilio López del Toro, Sevilla.

**MPO/509**

[TL-510]

**FONT DE ANTA, Manuel**

### **La última aventura**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Ricardo García Montero.

**Picio, Adán y compañía**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liem.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Adán, Edelmira, Empresario, Picio.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Jardín del Buen Retiro, 29-VI-1880.

MPO/815

[TL-816]

MANGIAGALLI, Carlos

**¿Quién es el calvo?**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Enrique Zumel / Gabriel Merino.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Adela, Eduardo, Juana, Don Mariano, Matías.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 15-XII-1890.

MPO/816

[TL-817]

MANGIAGALLI, Carlos

**Un par de lilas**

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liem.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Benito, Don Felipe, Jacinta, Don Ramón.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Salón Eslava (Madrid), 26-IX-1881.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/817

[TL-818]

MANZANARES GARCIA, Miguel

**La alegría del abuelo**

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de José Jackson Veyán / Flores González.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aurora, Julián, Roque, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 7-X-1911.

MPO/818

[TL-819]

MANZANC, Alejandro

**El esquilador (parodia de El trovador)**

Zarzuela cómica en 1 acto y 2 cuadros.  
 Libreto de Federico Montañés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Gitana, Pelona, Coro.  
*Plantilla:* Fl, cl, cm, tps, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Infantil, 10-VIII-1889.

MPO/819

[TL-820]

MANZOCCHI, José

**Gil Blas**

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Enrique Pérez Escribá.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Gil Blas, Don Jerónimo, Leonarda, Doña Mencía, Don Rolando, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 2-X-1860.

MPO/820

[TL-821]

MANZOCCHI, José

**Los jardines del Buen Retiro**

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Teodoro Guerrero.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* el Barón de Aguamansa, Don Eladio de Aguilar, el General Herrera, Leonor, Malvina, Don Miguel de Guevara, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, cm, cl, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), abril de 1854.

MPO/821

[TL-822]

MAQUEDA, Antonio

**Lara**

Zarzuela en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Fecha de composición:* 22-I-1892

*Archivo original:* Florencio Fiscowich

**MPO/510**

[TL-511]

FRANCES, Julio

### Bella Sylvia

Obra teatral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amigas, aAigos, el Gran señor, Silvia, Tngano, el Viejecito.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/511**

[TL-512]

FUENTES VIEJO, Eduardo

### El imán

Revista en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Antonio López Monís / Juan López Núñez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Las Colegialas, un Chulo, una Clula, Nereidas, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Espectro:* T. del Casino de Autores "El Paraíso", 15-VII-1920.

**MPO/512**

[TL-513]

FUENTES VIEJO, Eduardo/CAMARERO, Mariano

### El templo del placer

Páginas festivas lírico-bailables en 1 acto y 6 números.

Libreto de Teodoro Gutiérrez / Joaquín Mota.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* septiembre de 1922.

*Espectro:* T. Martín (Madrid), 10-XI-1922.

**MPO/513**

[TL-514]

FUENTES VIEJO, Eduardo

### Húsares de la Princesa

Zarzuela cómica en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Leopoldo García Cotta / Joaquín García León.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Catalina, Ferreiro, Rebollo, Robustiano, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Espectro:* T. Luque (Sevilla), 26-III-1915.

**MPO/514**

[TL-515]

FUENTES VIEJO, Eduardo

### La feria de las mujeres

Obra teatral en 2 actos y 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coro, Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 8-10-1921.

**MPO/515**

[TL-516]

FUENTES VIEJO, Eduardo

### La mano de Dios

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de José Lucas de Acevedo / José Moreno de León.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 7-IV-1918.

*Espectro:* T. Martín (Madrid), 27-IV-1918.

**MPO/516**

[TL-517]

FUENTES VIEJO, Eduardo

### La señorita Tenorio

Parodia lírico-bufa en 1 acto y 5 números.

Libreto de Antonio Paso (hijo) / José Silva Aramburu.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Fecha de composición:* 8-X-1919.

*Espectro:* T. de Variedades (Zaragoza), 31-X-1919.

<sup>1</sup>

**MPO/517**

[TL-518]

FUENTES VIEJO, Eduardo/CAMARERO, Mariano

**Las nerviosas**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Libreto de Enrique Arroyo / Francisco Lozano Bolea.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Guanes-Tejo, Mendicuti, Pisuerga, Remedios, Tursiads, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estrato:* T. Martín (Madrid), 6-X-1925.

MPO/518

[TL-519]

FUENTES VIEJO, Eduardo

**Los restauradores**

Sainete lírico en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1-VI-1920.*Estrato:* T. Novedades (Madrid), 2-VI-1920.

MPO/519

[TL-520]

FUENTES VIEJO, Eduardo

**Palabra de hombre**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de José Luis Montoto de Sedas.

Partitura manuscrita; parte de apuntes manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Carmen, Manuel, Pepe, el Pipi, Rafael, Serafín.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estrato:* T. Duque (Sevilla), 5-II-1915.

MPO/520

[TL-521]

FUENTES VIEJO, Eduardo/GUERRERO, Jacinto

**Picardías**

Sainete original en 1 acto y 4 números.

Libreto de Fernando Navarro / Eugenio Aceves.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces -sin especificar personajes-*Plantilla:* Fln, cl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/521

Teatro Lírico 1

[TL-522]

GONZALEZ HERNANDEZ, Antonio/PASCUAL  
HERNANDEZ José María**Yo he pasado la vida en un sueño**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Partitura manuscrita del n° 6.

*Personajes:* Agapito, Don Ginés, Don Quintiliano, Trinita, Doña Victoria, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/522

[TL-523]

GALVEZ DE LA VEGA, Francisco

**La aventura del wagon-lit**

Comedia lírica en 3 actos y 5 números.

Libreto de Manuel Castellano Fernández / Fernando  
Caparro Fernández.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlos, Catherine, Enrique, Juana, Marta, Presidente.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estrato:* T. Cervantes (Sevilla), 24-II-1952.

MPO/523

[TL-524]

GARCIA DE LA TORRE, Andrés

**Rosella**

Ópera en 1 acto.

Partitura de orquesta manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

MPO/524

[TL-525]

GARCIA ALVAREZ, Enrique/JIMENEZ DE  
ARDERIUS, Eduardo**El maestro vals**

Humorada cómico-lírica en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Enrique García Álvarez / Ernesto Polo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Un Aprendiz, la Bella Pepope, el Maestro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 16-IV-1914.

**MPO/525**

[TL-526]

GARCIA ALVAREZ, Enrique/CARBONELL, José

### **María del Mar**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Carlos Díaz Valero / Carlos Afán de Ribera.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 11-VII-1908.

**MPO/526**

[TL-527]

GARCIA CABRERA, Antonio

### **Duque de Pomerania**

Cansada lírica en 3 actos.  
 Libreto de A. Suárez / C. Fomálba.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bienvenida, Jeanette, Octavio, Red, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.  
*Fecha de composición:* 1939.

**MPO/527**

[TL-528]

GARCIA CATALA, Juan/RUIZ, Angel

### **Boquerón**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Eduardo Montesinos (hijo).  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Señorita Badillo, Boquerón, Lolita, Señor González.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. de los Jardines del Buen Retiro (Madrid), 20-VIII-1892.

**MPO/528**

[TL-529]

GARCIA CATALA, Juan

### **Cuba española**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Cornetilla, Rosalía.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 1915.

**MPO/529**

[TL-530]

GARCIA CATALA, Juan

### **Desenlace de un drama**

Melodrama en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Rafael Palomino de Guzmán.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Circo Price (Madrid), 15-III-1887.

**MPO/530**

[TL-531]

GARCIA CATALA, Juan

### **El hijo del mar**

Drama lírico en 3 actos y 5 cuadros.  
 Libreto de José Zaldívar.  
 Partitura manuscrita; partitura reducida manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de Parish (Madrid), 13-III-1895.

**MPO/531**

[TL-532]

GARCIA CATALA, Juan

### **El Rey lo manda**

Obra teatral en 1 acto y 9 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tps, tbn, perc, cu.

**MPO/532**

[TL-533]

GARCIA CATALA, Juan

### **El suplicio de Tántalo**

Disparate cómico-lírico-fantástico en 1 acto y 6 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aquiles, Homonono, Luisa, Matilde.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 21-VI-1911.

MPO/533

[TL-534]

GARCIA CATALA, Juan

**Pepita Sánchez**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.  
*Personajes:* Adela, Florentini, León, Pepita, Rocafull, Coro.  
*Fecha de composición:* 1893.

MPO/534

[TL-535]

GARCIA CATALA, Juan

**Quid pro quo**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de José Usúa.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Dolores, Emilio.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 19-IV-1888.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/535

[TL-536]

GARCIA CATALA, Juan/GASSOLA, Federico

**Retroceso y palos**

Obra teatral en 2 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* César, Cinta, Doña Cruz, Jesús, Manolo, Don Martín, Rosalía, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/536

[TL-537]

GARCIA CATALA, Juan

**Sustos y enredos**

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés / Eduardo Lustonó.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Berta, Doctor, Dorotea, Enrique, Job, Magnesia, Nataniel, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Circo Price (Madrid), 28-I-1888.  
*Notas:* Escrita sobre una ópera cómica de Scribe.

MPO/537

[TL-538]

GARCIA DE ROSETTI, Isidoro

**Amoríos en la sierra**

Zarzuela en 3 actos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Beatriz, Don Felipe, Don Pedro, Teodoro, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/538

[TL-539]

GARCIA DE ROSSETTI, Isidoro

**El cuerpo del delito**

Juguete lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Juan Belza.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Faustino, León, Prisca, Simplicia.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-XII-1864.

MPO/539

[TL-540]

GARCIA DE ROSETTI, Isidoro

**El padre de mi mujer**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 cuadros.  
 Libreto de José Bustillo.  
 Partitura manuscrita; partitura fotocopiada; libreto manuscrito.  
*Personajes:* Enriqueta, Pablo, Serafín, Don Tadeo.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cls. fgs. tps. crns. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 3-V-1862.

MPO/540



[TL-541]

GARCIA DE ROSSETTI, Isidoro

**Un auto de prisión**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de José María Gutiérrez de Alba.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Luis, Luisa, Don Pedro.*Plantilla:* Fln, fl, bo, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 27-IX-1861.

MPO/541

[TL-542]

GARCIA DE ROSSETTI, Isidoro

**Una estocada al maestro**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Leandro Pastor Tomás.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agapito, Ana, Don Juan, Mendoza, Ventura, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 19-I-1865.

MPO/542

[TL-543]

GARCIA SOLA, J./SENIS, Eduardo

**Los payasos**

Zarzuela cómica en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Vicente Fe Castells / Juan B. Font.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Canuto, Don Felipe, Lili, Mimi, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/543

[TL-544]

GARCIA VILLAMALA, Francisco

**Apolo y Apeles**

Pasillo cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Eloy Perillán Buxó.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Enrique, Lola, Luis, María.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 23-VI-1873.

MPO/544

[TL-545]

GARCIA VILLAMALA, Francisco

**Una ópera en Azuqueca**

Zarzuela cómica en 1 acto y 2 cuadros.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Florinda, Don Opas, Don Rodrigo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. del Circo (Barcelona), 20-XII-1894.

MPO/545

[TL-546]

GARCIA VILLAMALA, Francisco

**La huérfana**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Eloy Perillán Buxó.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, perc, cu.*Estreno:* T. Lírico del Recreo (Madrid), 20-XII-1872.

MPO/546

[TL-547]

GARCIA VILLAMALA, Francisco

**La trompa de Eustaquio**

Sordera en 1 acto.

Libreto de Juan Catalina.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Babiles, Bonifacio, Mariana, Ramiro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 24-IV-1867.*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 5-II-1867.

MPO/547

[TL-548]

GARCIA VILLAMALA, Francisco

**¡Los terremotos!**

Disparate cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto: Antonio Croselles / Demetrio López.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Carlos, Eduardo, Juan, Luis, Tío Pedro, Petra, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 25-IX-1885.

*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 25-VII-1885

**MPO/548**

[TL-549]

GARDIN, Fernando

### La litera del Oidor

*Zarzuela en 1 acto y 4 números.*

Libreto de Enrique de Cisneros

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Gaspar, Don Juan Beceril, Isabel, I ebrej, Mari Martín, Sepancuentos.

*Plantilla:* Fl, fln, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 25-VI-1853.

**MPO/549**

[TL-550]

GARRIDO GARCIA, Manuel/MONTORIO, Daniel

### Ventura Molina

*Sainete en 3 actos.*

Libreto de Vicente L'Hotellerie Faloise.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Arsenio, un Cantor, una Cantora, Domingo, Engracia, Gloria, Napoleón, Susana.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Principal (Barcelona), 5-XI-1943.

**MPO/550**

[TL-551]

GASCO, Santiago

### María Inés, o La sombra del manzanillo

*Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.*

Libreto de Alfredo Bayarri.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Aceituno, María Inés, Julián, Nena, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/551**

[TL-552]

GASSOLA, Federico

### A punta de tijera

*Juguete cómico-lírico en 1 acto.*

Libreto de Mauricio Gullón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, Encarnación Guillermo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/552**

[TL-553]

GASSOLA, Federico/HEREDERO, Antonio

### ¡Cara a cara!

*Zarzuela en 1 acto y 4 números.*

Libreto de Rosendo Rodríguez/José García.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita; libreto.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/553**

[TL-554]

GASSOLA, Federico

### Después de la cuarta

*Obra teatral en 1 acto y 6 números.*

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/554**

[TL-555]

GASSOLA, Federico/HEREDERO, Antonio

### El amor de los golfos

*Zarzuela en 1 acto y 4 números.*

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/555**

[TL-556]

GASSOLA, Federico

### Román Osoño

*Sueño lírico con vistas a Don Juan Tenorio en 1 acto y 5*

números.

Libreto de José M<sup>a</sup> Dotres.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tm, perc, p, cu.

*Fecha de composición:* 1-II-1905.

*Estreno:* T. Madrileño, 31-X-1907.

**MPO/556**

[TL-557]

GAUTIER, Eugenio

### No es mal loco quien se casa

Opera cómica en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Betzy, Damance, Doctor, Eduardo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/557**

[TL-558]

GAY, Juan

### El rey de la serranía

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 3 números.

Libreto de Antonio Jiménez Guerra / Diógenes Ferrand / Manuel L. Cumbreiras.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 5-XI-1907.

**MPO/558**

[TL-559]

GAY, Juan

### La balada de los lobos

Zarzuela en 1 acto, 4 cuadros y 7 números.

Libreto de Eduardo Marquina.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Juana, Rosa, Toñico, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/559**

[TL-560]

GAY, Juan

### Las hermanas Palmeras

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/560**

[TL-561]

GAY, Juan/GOSSET, Agustín

### Sin campo y sin honra

Obra teatral en 2 cuadros y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/561**

[TL-562]

GAZTAMBIDE, Javier

### El noveno mandamiento

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ignacio Vintó.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Bruno, Camila, Don Jacinto, Julián.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 24-XII-1863.

**MPO/562**

[TL-563]

GAZTAMBIDE, Javier

### El trompeta del Archiduque

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Miguel Carreras y González.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carranza, Condesa, Fabián, Inés, Marqués.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 16-IV-1864.

**MPO/563**

[TL-564]

GAZTAMBIDE, Joaquín

### A última hora

Disparate cómico-lírico en 1 acto y 4 cuadros.  
 Libreto de José Olona.  
 Dos partituras reducidas para piano.  
*Personajes:* Don Carlos, Joselito, Juan, un Sereno.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 17-XII-1913.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/564

[TL-565]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**Amor y almuerzo**

Farsa en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Luis Olona.  
 4 partituras manuscritas.  
*Personajes:* Calixto, Matilde, Rosa, Don Severo.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 23-III-1856.

MPO/565

[TL-566]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**Anarquía conyugal**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José Picón.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* el Coronel, Dolores, Elena, Federico, Guzmán, Palma.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 17-IV-1861.

MPO/566

[TL-567]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**Casado y soltero**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Luis Olona.  
 Cuatro partituras manuscritas.  
*Personajes:* Andrés, Señora Baltasara, el Conde, Andrés, la Condesa, Inés, Manuel.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 8-VI-1858.

MPO/567

[TL-568]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**El diablo las carga**

Zarzuela en 3 actos y 13 números.  
 Libreto de Francisco Camprodón.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Doña Ana de Austria, el Conde de Alar, Cortesano, Doctor, Felipe IV, María, Varnes, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 21-I-1880.

MPO/568

[TL-569]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**El estreno de una artista**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Ventura de la Vega.  
 Cuatro partituras manuscritas.  
*Personajes:* Astucio, Enrique, Marieta, Sofía.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 5-VI-1852.

MPO/569

[TL-570]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**El juramento**

Zarzuela en 3 actos y 11 números.  
 Libreto de Luis Olona.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Baronesa, Don Carlos, el Conde, María, el Marqués de San Esteban, el Cabo Peralta, Sebastián, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 20-XII-1858.

MPO/570

[TL-571]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**El lancero**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
Libreto de Francisco Camprodon.  
Partitura manuscrita.

*Personajes:* Un Ayudante del Coronel, el Capitán, el Coronel, Pepa, Pepito, el Teniente Coronel, el Trompeta, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 31-I-1857.

**MPO/571**

[TL-572]

GAZTAMBIDE, Joaquín/HERNANDO PALOMAR, Rafael/INZENG A Y CASTELLANOS, José

### El secreto de la Reina

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Olona.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* El Barón, el Caballero de Rosard, la Condesa, Mr. de Saint-Mars, Estela, Gabriel, un Mozo de la hostería, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 13-X-1852.

*Notas:* Basado en un libreto de Rosier y Leuven.

**MPO/572**

[TL-573]

GAZTAMBIDE, Joaquín

### El valle de Andorra

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Olona.

Cinco partituras manuscritas; partitura manuscrita original; libreto impreso.

*Personajes:* El Capitán Alegría, Colás, un Guardia, Luisa, Marcelo, María, un Pastor, el Sargento Lirón, el Síndico del valle de Andorra, Teresa, Víctor, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1852.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 5-XI-1852.

*Notas:* Basado en una obra de Saint-Georges.

**MPO/573**

[TL-574]

GAZTAMBIDE, Joaquín

### ¡En las astas del toro!

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Carlos Frontaura.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Agapito, Barón del Monte, Canilla, Concha, Cortés, un Criado, la Cuadrilla (coro de hombres), el Maestro, Juan.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tmb, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 30-VIII-1862.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/574**

[TL-575]

GAZTAMBIDE, Joaquín/ASENJO BARBIERI, Francisco

### Entre dos aguas

Zarzuela en 3 actos y 15 números.

Libreto de Antonio Hurtado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, el Barón de la Enjarada, el Conde de Casanova, Flora, Don Juan de Carvajal, Inés, Lucinda, el Marqués del Viso, el Vizconde de Molina, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 4-IV-1856.

**MPO/575**

[TL-576]

GAZTAMBIDE, Joaquín/OUDRID, Cristóbal

### Estebanillo Peralta

Zarzuela en 3 actos y 14 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Dos partituras manuscritas; libreto editado.

*Personajes:* Alcalde, Doctor Peralta, Estebanillo, Felipe IV, Leonor, Reina, Rey, el Vizconde de Lansac, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 5-X-1855.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/576**

[TL-577]

GAZTAMBIDE, Joaquín

### La edad en la boca

Pasillo cómico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Narciso Serra.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* El Mayordomo, el Niño, la Señorita, el

Señorito, la Señora, el Señor, el Señor mayor.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 2-V-1861.

**MPO/577**

[TL-578]

**GAZTAMBIDE, Joaquín**

### La hija del pueblo

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo de Urbina, Benigno, Carmen González,

el Coronel, la tía Prudencia, Urbina, Valeriano,

González, Vicenta Gómez, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 20-V-1910.

**MPO/578**

[TL-579]

**GAZTAMBIDE, Joaquín**

### La mensajera

Opera cómica en 2 actos.

Libreto de Luis Olona.

2 partituras manuscritas.

*Personajes:* Doña Ana, Don Cleto, el Conde de Mérida,

Enrique, Don Gil, Inés, la Marquesa de San Juan,

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Español (Madrid), 24-XII-1849.

**MPO/579**

[TL-580]

**GAZTAMBIDE, Joaquín**

### Las hijas de Eva

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Avendaño, el Conde, Esperanza, Estrella, Don

Juan, Don Lope Machuca, la Sorda, Ventero,

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 9-X-1862.

**MPO/580**

[TL-581]

**GAZTAMBIDE, Joaquín**

### Los comuneros

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Adelardo López de Ayala.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Calabaza, Capitán, Doña Elena, Espolín, Don

Fernando, Canchoso, Ganzúa, Ginés, Don Gonzalo,

Don Juan, Santos, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 14-XI-1855.

**MPO/581**

[TL-582]

**GAZTAMBIDE, Joaquín**

### Los magyares

Zarzuela en 4 actos.

Libreto de Luis de Olona.

Cuatro partituras manuscritas.

*Personajes:* Alberto, el Conde Roberto, el Coronel Kelse,

Enrico, Fray José, George, Isabel, un Mercader, Marta,

M<sup>a</sup> Teresa de Austria, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 12-IV-1857.

**MPO/582**

[TL-583]

**GAZTAMBIDE, Joaquín**

### Tribulaciones

Zarzuela en 2 actos y 4/6 números.

Libreto de Tomás Rodríguez Rubí.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Amrosio, Doña Angustias, Carlota, un

Comisario, Ginés, Leoncio, Don Pantaleón, Don Rufo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tu, cu, gui, pand.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 14-IX-1851.

Archivo original: Compañía de Juan Orejón.

**MPO/583**

[TL-584]

**GAZTAMBIDE, Joaquín**

### Una niña

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Francisco Campredón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Ahnenara, el Coronel, María, Matías.

Ricardo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-IV-1861.

*MPO/584*

[TL-585]

GAZTAMBIDE, Joaquín

**¡Una vieja!**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Francisco Campredón.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Adela, Comado, un Criado, Fanchio, León.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 11-XII-1860.

*MPO/585*

[TL-586]

GEOFREDI

**El tutor y la pupila**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Libreto de Licenciado Vidriera.

Dos partituras manuscritas (una, original).

*Personajes:* Anselmo, Antón, Dolores, Juana, Luis.

*Plantilla:* Fl, cl, cm, perc, cu.

*MPO/586*

[TL-587]

GIL DE SAENZ

**Las florentinas**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Luisa, Paquita.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, bom, perc, cu.

*MPO/587*

[TL-588]

GIMENEZ, Jerónimo/VIVES, Amadeo

**El guante amarillo**

Humorada lírica en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Jackson Veyán y Jacinto Capella.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Belén, Craquette, Gruyere, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*MPO/588*

[TL-589]

GIMENEZ, Jerónimo

**El mundo comedia es, o El baile de Luis Alonso**

Sainete lírico en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Javier de Burgos.

Partitura del intermedio manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*MPO/589*

[TL-590]

GIMENEZ, Jerónimo/LLEO, Vicente

**El país de pandereta**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Libreto de Facio Yrayoz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Boabdil, los Emigrantes, Garcilaso, los Moros, la Niña, la Pinta, Quevedo, la Santa María, Villamediana, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*MPO/590*

[TL-591]

GIMENEZ, Jerónimo

**El trovador de la Princesa**

Obra teatral en 2 actos y 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barón, Conde, Doncellas, Liseta, Lucinda, Pajes, el príncipe.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*MPO/591*

[TL-592]

GIMENEZ, Jerónimo

**El zorro**

Zarzuela cómico-dramática en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Francisco Tristán Larios / Ricardo González del Toro.  
 Partitura manuscrita; libreto impreso.  
*Personajes:* Antoñilla, señor Antonio, Cristóbal, Dolores, Juan Ponce, Madrina, Milagros, Coro.  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 19-X-1917.

MPO/592

[TL-593]

GIMENEZ, Jerónimo

**Isidrín y las cuarenta y nueve provincias**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Isidrín.  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Cómico, 8-IV-1915.

MPO/593

[TL-594]

GIMENEZ, Jerónimo

**La casa de Don León**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Libertad, Tenorio.  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/594

[TL-595]

GIMENEZ, Jerónimo

**La cortesana de Omán**

Zarzuela en 2 actos y 13 números.  
 Libreto de Manuel Morcillo Santorius / Antonio Pazo Díaz / José Silva Aramburu.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Adina, Alí-le-ido, Estela, Zahara, Coro.  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 5-III-1920.

MPO/595

[TL-596]

GIMENEZ, Jerónimo

**La Tempranica**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Julián Romea.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Mr. Jones, Luis, María, Don Ramón, Coro.  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 19-IX-1900.

MPO/596

[TL-597]

GIMENEZ, Jerónimo

**La boda de Luis Alonso, o La noche del encierro**

Sainete lírico en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Javier de Burgos.  
 Partitura del intermedio manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela, 27-I-1897.

MPO/597

[TL-598]

GIMENEZ, Jerónimo

**Libre enseñanza**

Zarzuela en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Manjita, Saturnino, Director, Mr. Henry, Canidad, Fe, Federico, Jilgueros, Pura, Vihuela, Coro.  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/598

[TL-599]

GIMENEZ, Jerónimo

**Ovación y oreja**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cristina, Dionisio, la Mosquera, Vendedores, Coro.  
*Plantilla:* Flm, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* Gran Teatro, 17-X-1913.

MPO/599

[TL-600]

GIMENEZ, Ricardo

**Rosalía**



Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gerardo, Juan, Rosalía, Coro femenino.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/600**

[TL-601]

GIMENO, Agustín

### ¡Anda la osa!

Humorada lírica en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Mariano Golobardas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Centinela, Conchito, Nicanor, Osalina, Osis.

Pepe, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, cu.

*Estreno:* T. Reina Victoria (Melilla), 30-VI-1911.

**MPO/601**

[TL-602]

GIMENO SANCHIS, Francisco

### Farsa real

Zarzuela en 1 acto, 4 cuadros y 11 números.

Libreto de Juan B. Pont.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Corina, General, Livia, Ricardo, General, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 28-I-1915.

**MPO/602**

[TL-603]

GIMENO SANCHIS, Francisco

### Fuentsantica

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de José M<sup>a</sup> L. López.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fuentsantica, Juan, Miguel, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/603**

[TL-604]

GIMENO SANCHIS, Francisco

### La visión roja

Comedia lírica en 1 acto.

Libreto de José Luis Lloret / Juan Casero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Antero, Campana, Damiana, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* Colegio del Noviciado, 11-XII-1908.

**MPO/604**

[TL-605]

GINER VIDAL, Salvador

### El roder

Zarzuela cómico-dramática bilingüe en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Eduardo Escalante.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bertomeu, Filomena, Pelegrí.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Valencia), 8-X-1905.

**MPO/605**

[TL-606]

GINER VIDAL, Salvador

### La predicción de la gitana

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de José Guzmán Guallar.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Balbina, Concha, Cosme, Cotorra, Felipe,

Gitana, Pepe, Remedios, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/606**

[TL-607]

GOMEZ, Eugenio

### Una hora de matrimonio

Opereta en 1 acto y 8 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Constanza, Elisa, Santangelo.

*Plantilla:* Fl, cl, fg, tp, vlns, vlas.

**MPO/607**

[TL-608]

GOMEZ, Julio/CAMPO, Conrado del

### El carillón

Obra teatral en 2 actos y 11 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Burgomaestre, Capitán, Conde, Guillermina, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/608**

[TL-609]

GÓMEZ, Sebastián

### Los estanqueros aéreos

Zarzuela bufa en 1 acto.

Libreto de Federico Bordón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de los Bulos Arderías (Madrid), 4-IX-1870.

**MPO/609**

[TL-610]

GÓMEZ, Tomás

### ¡Aquello!

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Mariano Zappino.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Blas, Blasa.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de Recoletos (Madrid), 3-VIII-1888.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/610**

[TL-611]

GÓMEZ, Tomás

### Con la miel en los labios

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Libreto de Enrique Sánchez Seña.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Concha, Primitivo, Remedios, Salustio.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/611**

[TL-612]

GÓMEZ, Tomás

### Entre primos

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Luis Larra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carmen, Luis, Don Plácido.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/612**

[TL-613]

GÓMEZ, Tomás

### La risa del conejo

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 7 números.

Libreto de Eduardo Jackson Cortés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cónido, Marta, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de Recoletos (Madrid), 18-VIII-1887.

**MPO/613**

[TL-614]

GÓMEZ, Tomás

### La Villa de Madrid

Revista cómico-lírico-bufa en 1 acto y 6 números.

Libreto de Enrique Sánchez Seña / Antonio Hurtado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ciego, Mr. Lucas, la Horizontal, Paralela, la Villa de Madrid, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de Recoletos (Madrid), 7-VII-1887.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/614**

[TL-615]

GÓMEZ, Tomás/FERNÁNDEZ GRAJAL, Tomás

### Manicomio político

Locura cómico-lírico-política en 1 acto.

Libreto de José Jackson / Salvador M<sup>o</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Belén, Rosario, Tadeo, Sempronio, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de Lavillas, 6-VIII-1896.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/615**

[TL-616]

GÓMEZ, Tomás

### Por un capricho

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Mariano Zappino / Enrique Vicente del Rey.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Angel, Enrique, Pedro, Rosa.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Principal (Málaga), 28-II-1867.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/616**

[TL-617]

GÓMEZ ZARZUELA, Vicente

### El peregrino

Zarzuela cómica en 1 acto y 2 cuadros.

Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antoñuelo, Juan, Maruja, Sotillo, Telesforo, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 6-V-1898.

**MPO/617**

[TL-618]

GONDOIS, Hipólito

### El marido de la mujer de Don Blas

Vaudeville en 2 actos.

Libreto de Manuel García González / Antonio Alverá y Delgrás.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Anita, Blas, Pedro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Instituto (Madrid), 29-XI-1852.

**MPO/618**

[TL-619]

GONDOIS, Hipólito

### La batelera

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Libreto de Francisco Corona Bustamante.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ana, Andrés, Batelera, Bateleros, Pablo, Soldados.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. del Drama, 19-XI-1852.

**MPO/619**

[TL-620]

GONZÁLEZ GALVEZ

### El paraguero

Saínete andaluz en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Rodríguez Pérez / Dubois (seudónimo de Eduardo Rodríguez Cabeza).

Partitura manuscrita: libreto.

*Personajes:* Don Casto, Lola, Micaela, Rosalía, el Templero, Don Zenón, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/620**

[TL-621]

GONZÁLEZ, Aurelio

### El secretario particular

Opereta en 1 acto y 3 cuadros.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Basilio, Berta, Duque, Fernando, Lucrecia, Rafael, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/621**

[TL-622]

GONZÁLEZ, Aurelio

### El valiente General

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Jacinta, Nicéforo, Pedro, Sargento, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/622**

[TL-623]

GONZÁLEZ, Aurelio

### Flor de estufa

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Libreto de Julio Pardo.

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Adolfo, Mariquita, el Señor Matías, Peláez, Don Sabino.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* mayo de 1909.

**MPO/623**

[TL-624]

GONZALEZ URRUTIA, Ricardo

### El paraíso perdido

Obra teatral

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/624**

[TL-625]

GORDON, Antonio

### A Rusia por Valladolid

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Juan Belza.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Dolores, Maximiliano, Polidoro, Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. ob. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/625**

[TL-626]

GORDON, Antonio

### Las distracciones

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Adolfo García.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carolina, Juana, Mena, Policarpo.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 2-III-1859.

**MPO/626**

[TL-627]

GORGE, Pablo

### Los merenderos

Sánete lírico en 1 acto.

Libreto de Mariano Sánchez Mula.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/627**

[TL-628]

GOUNOD, Charles

### Fausto

*Parodia en 2 actos.*

Libreto traducido del francés por Mariano Pina Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 1875.

**MPO/628**

[TL-629]

GRANADOS, Eduardo

### Don Martín de Trafalgar

Zarzuela en 3 actos y 12 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* el Marqués del Puerto, Martínillo, (sin especificar el resto), Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/629**

[TL-630]

GRANADOS, Eduardo

### El caballero sin nombre

Obra teatral en 2 actos y 11 números.

Libreto de Leopoldo López de Saa / Rafael Sepúlveda.

Números sueltos de la partitura manuscrita.

*Personajes:* Cuarta, Chipiona, Dolores, Mamá, Marquesita, Marqués, Martínillo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 7-II-1929.

**MPO/630**

[TL-631]

GRANADOS, Eduardo

### La niña se pone tonta

Sánete lírico en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Fausto Hernández Casajuma.  
 Partitura reducida del n.º 9 manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

**MPO/631**

[TL-632]

GRANADOS, Eduardo/CAMPO, Conrado del

### **La novicia de Alcalá**

Zarzuela en 3 actos.  
 Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.  
*Personajes:* Don Alfonso, Blas, Estudiantes, Majas, María, Pregonero, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.

**MPO/632**

[TL-633]

GRANADOS, Eduardo

### **¿Ya apareció aquello?**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Agapito, Juliana, Rufa, Simeón.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/633**

[TL-634]

GRANADOS, Enrique

### **Follet**

Obra teatral en 3 actos.  
 Partitura de orquesta manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, clb, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/634**

[TL-635]

GRANADOS, Enrique

### **María del Carmen**

Opera cómica en 3 actos.  
 Libreto de José Felú y Codina.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Andrés, Concepción, Fuensanta, Javier, M.º del

Carmen, Pedro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.

**MPO/635**

[TL-636]

GRAVINA, Fernando

### **Canción ideal**

Zarzuela en 2 actos y 3 cuadros.  
 Libreto de Dellín Pulido.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alfredo, Alicia, Charito, Horacio, Mario, Maestro, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/636**

[TL-637]

GRAVINA, Fernando/FLORES, C.

### **El diablo rojo**

Obra teatral en 1 acto y 9 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/637**

[TL-638]

GRAVINA, Fernando

### **La princesa Tangarah**

Fantasia lírico-oriental en 14 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Altulka, Alzil, Antilo, Brantila, Nadir, Rajá, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/638**

[TL-639]

GRAVINA, Fernando

### **Ovación y vuelta al ruedo**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Angel, Angelilla, Arrieros, Gabriela, Isabel, Manuel, Salud.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. p. cu.

**MPO/639**

[TL-640]

GRENET SANCHEZ, Emilio

### La camagüeyana

Obra teatral en 2 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ramiro, Tula. (el resto de los personajes sin especificar).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/640**

[TL-641]

GUERRERO, Jacinto/PARADA, Manuel

### Espáñleme usié al chico

Revista en 3 actos y 7 números.

Libreto de Carmen Parada Jiménez / Joaquín Jiménez Martínez / Francisco de Torres.

Partitura manuscrita.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Ruzafa (Valencia), 23-XII-1952.

**MPO/641**

[TL-642]

GUERRERO, Jacinto

### La rosa del azafrán

Zarzuela en 2 actos y 6 cuadros.

Libreto de Federico Romero / Carlos Fernández-Shaw.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Catalina, Don Generoso, Juan Pedro, un Pastor, Sagrario, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. arp. cu.

*Estreno:* T. Calderón (Madrid), 14-III-1930.

*Notas:* En la partitura figura la siguiente dedicatoria autógrafa: "A Juan Ignacio Luca de Tena, en recuerdo de su padre, Jacinto Guerrero (túbrica), 1929."

**MPO/642**

[TL-643]

GUERRERO, Jacinto

### Los gavilanes

Zarzuela en 3 actos, 5 cuadros y 10 números.

Libreto de José Ramos Martín.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adriana, Aldeanos, Camilo, Clariván, Emma, Gendarmes, Gustavo, Juan, Leonina, Nita, Pescadores, Renata, Rosaura, Triquet.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 7-XII-1923.

**MPO/643**

[TL-644]

GUERRERO, Jacinto

### Manolita la peque

Entremés en medio acto.

Libreto de José Ramos Martín.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, Manolita.

*Plantilla:* Fln. f. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Cervantes, 12-V-1921.

**MPO/644**

[TL-645]

GUERRERO, Jacinto

### ¡S.O.S. ...!

Comedia musical en 3 actos.

Libreto de Ramos de Castro / Gerardo Ribas.

Partitura manuscrita del Acto I; partitura incompleta.

*Personajes:* Actor joven, Casi, Melasipes, Milagritos, Pepe, Don Rigo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. p. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1940

*Estreno:* T. Roa (Madrid), 23-I-1943.

**MPO/645**

[TL-646]

GUIJARRO, Ricardo

### ¡La mar!

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita; partes de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/646**

[TL-647]

GUILLE, Mario/CARMALO, F.

### La llave del corral

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de F. Luceño.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/647

[TL-648]

GUILLE, Mario

### Dofia Juana la Loca

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cabeza, Ernesto, Felipe, Juana, Leonor, Luisa, Ramona, Coro femenino.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/648

[TL-649]

GUILLE, Mario

### Paso a dos

Juguete cómico-lírico-acrobático en 1 acto y 3 números.

Libreto de Santiago Arambilet.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adolfo, Anibal, Marcelina, Pascuala, Pedro, Sansón.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Espectro:* T. Maravillas (Madrid), 28-VII-1899.

MPO/649

[TL-650]

GUILLEN

### ¿Por qué lloras, corazón ...?

Zarzuela en 2 actos y 13 números.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, p, cu.

MPO/650

[TL-651]

GURIDI, Jesús

### Afrodita

Novela escénica.

Libreto de Luis Tejedor y Enrique Rambal.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coro, Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, cl, sax, tp, tbn, perc, cu.

MPO/651

[TL-652]

GURIDI, Jesús

### Amaya

Drama lírico en 3 actos.

Libreto de José M<sup>a</sup> Arrieta-Jáuregui.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amaya, Amargoya, Asier, Miguel, Olalla, Paula, Teodosio, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, cl, db, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Notas:* Basado en la novela *Amaya*, de Francisco Navarro Villoslada.

MPO/652

[TL-653]

GURIDI, Jesús

### El caserío

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Federico Romero/Guillermo Fernández-Shaw.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ana Mari, Cabo Forales, Calo, Cata, Eibarrés IV, Eustasia, Inosensia, Don Jesusito, Joshe Miguel.

Legan la II, Don Leonsio, Manu, Mingorrieta, Mire,

Polcaperes, Sacamuelas, Santi, Txomin, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Espectro:* T. de la Zarzuela (Madrid), 13-XI-1926.

MPO/653

[TL-654]

GURIDI, Jesús

### La Condesa de la aguja y el dedal

Obra teatral en 16 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gloria, Gonzalo, Isabel, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. cu.

**MPO/654**

[TL-655]

**GURIDI, Jesús**

**Mandolinata**

Obra teatral en 14 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/655**

[TL-656]

**GURIDI, Jesús**

**Mari Eli**

Obra teatral en 2 actos y 14 números.

Partitura manuscrita; partitura fotocopiada.

*Personajes:* José M<sup>a</sup>, Mari Eli, Pachi, Serafín, Teles, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/656**

[TL-657]

**GURIDI, Jesús**

**Mirentxu**

Drama lírico en 3 actos

Libreto de A. Echave.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Chatou, José Pancho, Manu, Mirentxu, Presen.

Raimundo, Teodoro, Vicente, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 30-IV-1915.

**MPO/657**

[TL-658]

**HERMIDA**

**La vuelta del farruco**

Cuadro lírico en 1 acto y 7 números.

Libreto de Ricardo Caruncho.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/658**

[TL-659]

**HERNANDEZ, Isidoro**

**Abelardo y Eloísa**

Juguete cómico-bufo en 1 acto y 4 números.

Libreto de Juan J. Chazami.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Abelardo, Berta, Eloísa, Filiberto.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. ta. perc. cu.

*Estreno:* Coliseo Sevillano (Sevilla), 12-X-1870.

*Archivo origen:* Florencio Fiscowich.

**MPO/659**

[TL-660]

**HERNANDEZ, Isidoro**

**¡Animo, valor y miedo!**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Eduardo Sánchez del Castillo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Francisco, Don Próspero.

*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 9-XII-1880.

**MPO/660**

[TL-661]

**HERNANDEZ, Isidoro**

**Efectos de la Gran Vía**

Apropósito cómico en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angela, Chulos, Evaristo, la Fama, Ramón.

Coro.

*Plantilla:* Fln. F. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 3-IX-1887.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/661**



[TL-662]

HERNANDEZ, Isidoro

**El camino de la gloria (miserere de "Il trovatore")**

Juguete cónico-lírico en 1 acto.

Libreto de Leopoldo Palomino de Guzmán.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

Personajes: Voces (sin especificar personajes)

Plantilla: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

Fecha de composición: 11-II-1875.

Estreno: Jardines del Buen Retiro (Madrid), 20-VII-1876.

MPO/662

[TL-663]

HERNANDEZ, Isidoro

**El sargento Boquerones**

Obra teatral en 1 acto.

Partitura manuscrita.

Personajes: Amalia, Boquerones, Lola.

Plantilla: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

Archivo original: Florencio Fiscowich.

MPO/663

[TL-664]

HERNANDEZ, Isidoro

**En la venta**

Cuadro lírico de costumbres en 1 acto y 5 números.

Libreto de Calixto Navarro / Manuel Arenas.

Partitura manuscrita.

Personajes: Mr. Alejandro, Lola, Magdalena, Coro.

Plantilla: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

Estreno: T. Salón del Prado (Madrid), 12-IX-1876.

Archivo original: Florencio Fiscowich.

MPO/664

[TL-665]

HERNANDEZ, Isidoro

**Flores de Vallecás**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

Personajes: Angustias, Felipín, Natividad, Purita, Ricardo, Coro.

Plantilla: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/665

[TL-666]

HERNANDEZ, Isidoro

**Genio y figura hasta la sepultura**

Proverbio lírico-bailable andaluz en 1 acto y 5 números.

Libreto de Augusto E. Madan y García.

Partitura manuscrita incompleta.

Personajes: Colasa, Elisa, Fidel, Profesor.

Plantilla: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.

Estreno: Jardines del Buen Retiro (Madrid), 11-IX-1876.

MPO/666

[TL-667]

HERNANDEZ, Isidoro

**La esmeralda**

Obra teatral en 3 actos.

Partitura manuscrita.

Personajes: Esmeralda, Estrella, Heliodoro, Tirabeque, Coro.

Plantilla: Fl, ob, cl, fg, cm, tbn, perc, cu.

MPO/667

[TL-668]

HERNANDEZ, Isidoro

**La sevillana**

Juguete cónico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Partitura reducida manuscrita.

Personajes: Frasquito, Magdalena, Teodoro.

Estreno: T. Recoletos (Madrid), 25-VIII-1885.

MPO/668

[TL-669]

HERNANDEZ, Isidoro/BLAZQUEZ, Mariano

**Las criadas**

Sainete lírico en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Ricardo Monasterio.

Partitura manuscrita.

Personajes: Colás, Menegilda, Viejo, Coro.

Plantilla: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, ta, perc, cu.

Estreno: T. Eslava (Madrid), 5-II-1887.

MPO/669

[TL-670]

HERNANDEZ, Isidoro

**Lucía Pastor**

Apropósito cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Calixto Navarro / Julián García Peña  
 Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bernardino, Gitana, Nicanora, Monaguillo.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 28-IX-1887.

MPO/670

[TL-671]

HERNANDEZ, Isidoro

**Mi pesadilla**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Carlos Olona di Franco.  
 Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bautista, Elías, Remigio.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 7-I-1885.

MPO/671

[TL-672]

HERNANDEZ, Isidoro

**Temera 7, tercero**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Calixto Navarro / Manuel Cuartero  
 Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camilo, Mercedes, Mister.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 25-V-1878.

MPO/672

[TL-673]

HERNANDEZ, Isidoro

**Torear por lo fino**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Francisco Macarro.  
 Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angel, Felipe, Pepa.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* Jardines del Buen Retiro (Madrid), 2-VII-1881.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/673

[TL-674]

HERNANDEZ, Isidoro

**Un capitán de lanceros**

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de José Mota y González.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Curro, Rita.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Buen Retiro (Madrid), 7-VIII-1882.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/674

[TL-675]

HERNANDEZ, Isidoro

**Un pobre diablo**

Zarzuela en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Juan, María, Paleta.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/675

[TL-676]

HERNANDEZ, Isidoro

**Un fresco de Jordán**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Salvador M<sup>o</sup> Granés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Elisa, Federico, Nicolás, Octavia, Perfecto.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 22-X-1876.

MPO/676

[TL-677]

HERNANDEZ, Isidoro

**Un sevillano en La Habana**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Rafael Palomino de Guzmán.  
Partitura manuscrita.

*Personajes:* Curto, Cheitos, María, Coro.  
*Plantilla:* Fl., fl., ob., cl., fg., tp., cm., tbn., perc., cu.  
*Fecha de composición:* 24-VII-1871.  
*Estreno:* T. del Buen Retiro (Madrid), 2-VII-1871.  
*Archivo original:* Vicente de Lalama.

**MPO/677**

[TL-678]

HERNANDEZ, Isidoro

### Une petite soirée

Cuadro lírico en una lámina y 5 números.  
Tres partituras manuscritas.  
*Personajes:* Bouñi, Capitana, Emilio, Doctor, Líquido, Maravilla, Coro.  
*Plantilla:* Fl., ob., cl., fg., tp., cm., tbn., tu., perc., cu.  
*Estreno:* T. Salón Eslava (Madrid), 22-X-1873.

**MPO/678**

[TL-679]

HERNANDEZ, Isidoro

### Venir por lana

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
Libreto de Enrique Zumel.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aurora, Fernando, Don Francisco.  
*Plantilla:* Fl., fl., ob., cl., fg., tps., cm., tbn., tu., perc., cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 15-X-1887.

**MPO/679**

[TL-680]

HERNANDEZ, Isidoro

### ¡Viva el puerto!

Cuadro cómico-lírico de costumbres populares en 1 acto y 5 números.  
Libreto de J. Martínez de Eguilaz.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Frasquito, Soledad, Coro.  
*Plantilla:* Fl., fl., ob., cl., fg., tp., cm., tbn., perc., cu.  
*Estreno:* T. de los Jardines del Buen Retiro (Madrid), 19-VIII-1881.

**MPO/680**

[TL-681]

HERNANDEZ, Pablo

### Gimnasio higiénico

Zarzuela en 1 acto.  
Libreto de Fernando Bocherini.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Pape, Tramp, Señor Trampolín, Coro.  
*Plantilla:* Fl., fl., ob., cl., fg., cm., tp., tbn., perc., cu.

**MPO/681**

[TL-682]

HERNANDO PALOMAR, Rafael

### El duende

Zarzuela en 2 actos.  
Libreto de Luis Olona.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonio, Cabo Correa, Don Calixto, Don Carlos, Don Diego, Tío Emeterio, Juana, Doña Inés, Perico, Quiteria, Doña Sabina, Don Venancio.  
*Plantilla:* Fl., ob., cl., fg., tp., cm., tbn., perc., cu.  
*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 6-VI-1849.

**MPO/682**

[TL-683]

HERNANDO PALOMAR, Rafael

### El duende (2ª parte)

Zarzuela en 2 actos.  
Libreto de Luis Olona y Gaeta.  
Partitura manuscrita incompleta.  
*Personajes:* Antonio, Tío Bartolo, Cabo Correa, Don Calixto, Don Carlos, Tío Emeterio, Don Diego, Doña Inés, Juana, Don Melquiades, Miguel, Don Poncio, Paco, Doña Rita, Doña Sabina, Don Venancio.  
*Plantilla:* Fl., fl., ob., cl., fg., tp., cm., tbn., tu., perc., cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 18-II-1851.

**MPO/683**

[TL-684]

HERNANDO PALOMAR, Rafael

### Palo de ciego

Zarzuela en 1 acto y 7 números.  
Libreto de Juan del Peral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bibiana, Doctor, Isabel, Luis.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. cu.

*Estreno:* T. del Instituto (Madrid), 15-II-1849.

**MPO/684**

[TL-685]

HEROLD, L. J. F.

### **Zampa, o La esposa de mármol**

*Opereta lírico fantástica en 3 actos y 12 números.*

*Libreto de Narciso Serra / Miguel Pastorfido.*

Partitura manuscrita; partitura impresa.

*Personajes:* Alfonso, Camila, un Corsario, Dándolo, Daniel, Rita, Zampa, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), Agosto de 1859.

**MPO/685**

[TL-686]

HERVE (seudónimo de RONGE, Florimond)

### **El flautista**

*Zarzuela en 1 acto y 8 números.*

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Busa, Diaquilo, Duilis, Tulipio, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/686**

[TL-687]

HERVE (seudónimo de RONGE, Florimond)

### **La señorita Mini**

*Obra teatral en 1 acto y 7 números.*

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Dionisia, la Directora, Floridor, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/687**

[TL-688]

HIJAR, José

### **El novio de la chica**

*Boceto lírico en 1 acto y 3 cuadros.*

*Libreto de Tomás Aznar / Eduardo Ruiz de Velasco.*

Teatro Lírico 1

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Una Cantadora, Tío Cojo, Señor Feliciano,

Señor Hilario, Isidro, Tía Roca, Rosario, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Zaragoza), 23-VII-907.

**MPO/688**

[TL-689]

IBÁÑEZ, Luis

### **Los galopines**

*Entremés en 1 acto.*

*Libreto de Licer Muñoz.*

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Enrique, Galopín, Madame.

*Plantilla:* Fl. cl. p. cu.

**MPO/689**

[TL-690]

INZENGAY CASTELLANOS, José

### **Batalla de amor**

*Zarzuela en 1 acto.*

*Libreto de Luis Rivera.*

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coronel, Elvira, Laura, Vizconde.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), septiembre de 1864.

**MPO/690**

[TL-691]

INZENGAY CASTELLANOS, José

### **Cubiertos a cuatro reales**

*Zarzuela en 1 acto y 5 números.*

*Libreto de Osorio Bernard (arreglado).*

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coame, Cipriano, Eugenio, Teodoro, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 27-X-1866.

*Archivo original:* Teatro de los Bufos.

**MPO/691**

[TL-692]

INZENGAY CASTELLANOS, José

### **El campamento**

Opera cómica en 1 acto y 9 números.

Libreto de Luis Olona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, Ayudantes de campo, un Bagajero,

Benito, un Centinela, una Francesa, Caspar, Luisa,

Soldados, un Teniente, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. del Círculo (Madrid), 8-V-1851.

*Archivo original:* Sello de Casimiro Martín.

MPO/692

[TL-693]

INZENZA Y CASTELLANOS, José/ROGEL, José

### El Conde y el condenado

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Antonio García Cutiérrez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cecilia, Conde, Gil, Juan, Teresa, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Juan Orejón.

MPO/693

[TL-694]

INZENZA Y CASTELLANOS, José/VAZQUEZ,

Mariano

### La roca negra

Obra teatral en 3 actos y 12 números.

Libreto de Mariano Pina.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alfredo, Cucufate, Gil Duque, Guzmán,

Leonor, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-XII-1857.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/694

[TL-695]

INZENZA Y CASTELLANOS, José

### ¡Si yo fuera rey!

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Mariano Pina / Miguel Pastorlido.

Partitura: números sueltos manuscritos.

*Personajes:* Genaro, el Gran Duque, Leonor, el Marqués de

Padua, la Princesa, Rosina, Timbal, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Círculo (Madrid), 17-X-1862.

MPO/695

[TL-696]

INZENZA Y CASTELLANOS, José

### Una guerra de familia

Episodio histórico-lírico-bélico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Florencio Merino (seudónimo de Francisco de Paula).

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Bartolo, Florencia, Doña Francisca, Don Luis, Víctor.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Archivo original:* Ricardo Gullón.

MPO/696

[TL-697]

IRADIER, Sebastian

### Las ventas de Cárdenas

Escena andaluza.

Libreto de Tomás Rodríguez Rubí.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. fg. tbn. tu. perc. cu.

MPO/697

[TL-698]

JAVALOYES

### El príncipe Kapi-Kúa

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Ramón Deltell / José Plá.

Partitura reducida manuscrita.

*Personajes:* Bulhonetto, Tano, Tolondrón, Violeta, Coro.

MPO/698

[TL-699]

JIMENEZ DE ARDERIUS, Eduardo/MARTIN, José

María

### Luz divina

Fusayo cómico-dramático-lírico en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de José María Martín.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tm, perc, cu.  
*Estreno:* T. Madrileño (Madrid), 19-XI-1908.

**MPO/699**

[TL-700]

JONAS, Emilio

### Antes de la boda

Opereta bufa en 1 acto y 7 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Jacinto, (sin especificar el resto de los personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/700**

[TL-701]

JULIAN, Ramón de

### Cascabel

Zarzuela en 2 actos.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cascabel, Don Isidoro, Salomón, Soledad, Polvorilla.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* septiembre de 1924.  
*Archivo original:* Sociedad de Autores Españoles (Barcelona).

**MPO/701**

[TL-702]

JULIAN, Ramón de/GUERRERO

### El beso de la zahorí

Obra teatral en 1 acto y 8 números.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Carmelita, Don César, Emíque, Don Florencio, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/702**

[TL-703]

JULIAN, Ramón de

### El Príncipe soñado

Opereta en 1 acto y 8 números.

Teatro Lírico I

Libreto de Emí que Rubiales / Alfonso Jorge.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alf, Elvira, Este, Estrella, Flora, Simbul, Walel, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 29-V-1918.

**MPO/703**

[TL-704]

JULIAN, Ramón de/MARIN, Enrique

### Gucnikako arbola

Boceto cómico lírico en 1 acto.  
Libreto de Eugenio Gullón Terán / Angel Vergara.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bañistas 1º, las 2º, Banasta, dos Buñoleros, dos dDandis, Zarpazo, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 16-IX-1893.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/704**

[TL-705]

JULIAN, Ramón de

### Por los clavos de Cristo

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Bañarina, Ben-Paká, Italiana, Italiano, Mercader, Pantomina, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/705**

[TL-706]

LAFITA Y BLANCO, Francisco de Asís

### Viaje malo y viaje bueno

Zarzuela en 1 acto y 8 números.  
Libreto de Francisco de Asís Lafita y Blanco.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* Barcelona, 1894.

**MPO/706**

[TL-707]

LAFUENTE, Luis

### Noche de novios

Obra teatral.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. cl. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/707**

[TL-708]

**LAMADRID, Ventura**

### En diez minutos

Obra teatral en 1 acto y 6 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carolina, Ricardo, Coro.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. tps. cm. lgs. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/708**

[TL-709]

**LAMBERT, Juan Bautista**

### ¡Viva la reina!

Obra teatral en 2 actos y 14 números.  
Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Cocots, Minós, Petroski.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/709**

[TL-710]

**LAPUERTA, Arturo/PAREDES, Antonio**

### El cuarto poder

Obra teatral en 1 acto.  
Números sueltos de la partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tbn. perc. cu.

**MPO/710**

[TL-711]

**LAPUERTA, Arturo**

### Fiereza

Obra teatral en 3 actos y 11 números.  
Libreto de Juan B. Bergua.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. arp. cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 20-V-1930.

**MPO/711**

[TL-712]

**LAPUERTA, Arturo**

### La Marusina

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
Libreto de Angel Caamaño.  
Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.  
*Personajes:* Carmen, Marcelo, Marqués, Coro.  
*Plantilla:* Fl. cl. cm. tp. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 11-XII-1899.

**MPO/712**

[TL-713]

**LAPUERTA, Arturo**

### La pasiega

Obra teatral en 1 acto y 8 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Anselmo, Antón, Cachalote, Julia, Ramona, Tenor solo.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 18-IV-1901.

**MPO/713**

[TL-714]

**LAPUERTA, Arturo/CRESPO**

### Madrid gráfico

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Florista, la Noticia, Reporteros 1º y 2º.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/714**

[TL-715]

**LAPUERTA, Arturo**

### T.B.O.

Revista lírica en 4 ó 5 cuadros y 6 números.

Libreto de Eduardo Montesinos / Ángel Torres del Álamo.

Partitura manuscrita: papeles de apuntar sueltos manuscritos.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Coliseo del Noviciado, 29-IV-1909.

**MPO/715**

[TL-716]

LAPUERTA, Arturo

### Zaragoza

Opera en 4 actos y 5 cuadros.

Libreto de Benito Pérez Galdós.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fls, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tr, perc, arp, órg, cu.

**MPO/716**

[TL-717]

LECOCQ, Alexandre-Charles

### Kosikí

Zarzuela adaptada en 3 actos y 19 números.

Libreto de Mariano Pina Domínguez / J. M. Casademunt.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Damas, Fitzo, Kosikí, Namutú, Sagamí, Xicocó, Xiaro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.

*Estreno:* 1878.

**MPO/717**

[TL-718]

LECOCQ, Alexandre-Charles

### La pradera de San Gervasio

Opera cómica en 3 actos y 10 números.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Antonio, Angélica, Carolina, Gregorio, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/718**

Teatro Lírico 1

[TL-719]

LECOCQ, Alexandre-Charles

### Una reconciliación a tiempo

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Elena, Fernández, Fernando.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/719**

[TL-720]

LECUONA, Ernesto

### ¡Levántate y anda!

Humorada lírica en 1 acto y 8 números.

Libreto de Francisco de Torres / Aurelio Varela.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fufoñera, Escalera, Directora, Isabel, Rebeca, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* L. Martín (Madrid), 23-X-1924.

**MPO/720**

[TL-721]

LECUONA, Ernesto

### Radiomanía

Obra teatral en 14 números.

Libreto de Mario Victoria.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, lir, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 18-III-1952.

**MPO/721**

[TL-722]

LECUONA, Ernesto

### Rosalina

Obra teatral en 2 actos y 12 números.

Libreto de Manuel Merino / Antonio Paso.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aldeanas, Aldeanos, Bartolo, Carlos, Luz, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Pavón (Madrid), 13-XII-1927.

**MPO/722**



[TL-723]

L'ÉPINE, Ernesto

**El Príncipe y el nigromante**

Zarzuela en 1 acto.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Amapola, Fructuoso, Tulipán, Zapateta.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/723

[TL-724]

LEHAR, Franz

**Dora, la viuda alegre**

Opereta en 1 acto, 3 cuadros y 9 números.

Libreto de Felipe Pérez Capo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camilo, Danilo, Dora, Hanna, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* Gran Teatro de Madrid, 22-VII-1909.

MPO/724

[TL-725]

LEHAR, Franz/LLEO, Vicente

**El Conde de Luxemburgo**

Opereta en 3 actos.

Libreto de José Juan Cadenas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angela, Armando, Basilio, Conde de

Luxemburgo, Didier, Julieta, Príncipe, René, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 19-X-1910.

MPO/725

[TL-726]

LERENA, José de/LLABRES RUBIO,  
Pedro/GARCIA, Fernando**Zafarrancho**

Obra teatral.

Partituras de números sueltos manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl, cl, sax, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/726

[TL-727]

LEVEY, Charles

**Paquita**

Zarzuela en 2 actos y 11 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barbilés, Hortensia, Marqués, Paquita, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/727

[TL-728]

LIÑAN, Mariano/VIDEGARCIA, Salvador

**Tenorio en Nápoles**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de J. Argués.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Gran Vía (Barcelona), 31-X-1900.

MPO/728

[TL-729]

LOPE, Santiago

**El idiota (La venganza de un bandido, o La familia del tejedor)**

Zarzuela en 3 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agustina, Alberto, Andrés, Antonio, Elisa, Juan,  
Juez, Jugador, Valentín, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/729

[TL-730]

LOPE, Santiago

**La boda del maragato**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cabrera, Cándido, Chini, Don Diego, Manuela,  
Maragato, Polizontes 1º, 2º, 3º, 4º, 5º y 6º, Rafael,

Rosa, Zapata, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/730

[TL-731]

LOPE, Santiago/GARCIA ALVAREZ, Emilio

**La cuarta del primero**

Zarzuela en 1 acto y 2 números.

Libreto de Emilio García Álvarez / Antonio Casero.

Partitura manuscrita incompleta (solamente prelude y n° 1).

*Personajes*: Azaquillo, Montoro, Ponchón, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/731

[TL-732]

LOPE, Santiago

**Las aguas buenas**

Pretexto, motivo o cosa así en 1 acto, 2 cuadros y 4 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Federico, Gloria, Ramona, Rita, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno*: T. Lara (Madrid), 25-IV-1898.*Archivo original*: Florencio Fiscowich.

MPO/732

[TL-733]

LOPE, Santiago

**Las cerezas**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita (sin el n° 3).

*Personajes*: Agapito, Clara, Doña Purificación, Silvestre, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/733

[TL-734]

LOPE, Santiago/LINAN, Mariano

**Los zapatos blancos**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Asunción, Casiano, Emeterio, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/734

Teatro Lírico I

[TL-735]

LOPE, Santiago

**Tenacilla, o El barbero de Casvilla**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Alcalde, Alguacil, Doña Asunción, Concejal.

Secretario, Tenacilla, Trini, Coro.

*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original*: E. Florencio Fiscowich.

MPO/735

[TL-736]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

**El anillo del Rajá**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: Gran Rajá, Hemünia, Lesde, Tigre, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/736

[TL-737]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

**El barrio de La Viña**

Zarzuela en 1 acto prólogo, 4 cuadros y 7 números.

Libreto de José García Rufino.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Concha, Jerezano, Pescalla, Rosario, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición*: 1910.*Estreno*: T. Duque (Sevilla), 4-XI-1919.

MPO/737

[TL-738]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

**El monte de la belleza**

Fantasía cómico-lírico-bailable en 1 acto y 6 números.

Libreto de Angel Caamaño / Angel Custodio.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Camiles, Liberato, Mimí, Pipí, Tiú, Coro.*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 30-XI-1911.

**MPO/738**

[TL-739]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### El peligroso Mochales

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Carlos Carselles.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 1909.

**MPO/739**

[TL-740]

LOPEZ DE TORO, Emilio

### El teléfono

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Andrés, Conserje, Pura, Ramírez.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/740**

[TL-741]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### Flor del campo

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Bernardo, Estomino, Gregorio, Juan Antonio, Marta, Olivia, Don Quirico, Torcuillas, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/741**

[TL-742]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### La canción del trabajo

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de José García Rufino / A. Illanes Borrego.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Anapola, Acebucher, Paco, Salvador, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. N. vedades (Madrid), 11-IV-1913.

**MPO/742**

[TL-743]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### La justicia plebeya

Drama lírico-fantástico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Manuel Chaves

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Arenales, Estefanía, Inesilla, Misol, Parenales, Don Pedro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 12-X-1911.

**MPO/743**

[TL-744]

LOPEZ DE TORO, Emilio

### La patrona del regimiento

Zarzuela en 1 acto, 5 cuadros y 5 números.

Libreto de Fernando Ahumada y Laynez / Fernando Gil de Añildegui.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bartolo, Mañas, Rosa, Silvestre, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 23-XII-1903.

**MPO/744**

[TL-745]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### La penetración pacífica

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de M. Fernández Palmero / Pedro Pérez Fernández.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 22-II-1908.

**MPO/745**

[TL-746]

LOPEZ DE TORO, Emilio

### La viuda inconsolable

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Epifanio, Dolores.

*Plantilla:* Flm. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/746**

[TL-747]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### Las tentaciones de Pío

Aventura nocturna en 1 acto y 2 números.

Libreto de Enrique Lucuix / José de Castro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Chichito, Juana, Pío.

*Plantilla:* Flm. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla). 2-XII-1910.

**MPO/747**

[TL-748]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### Letra a la vista

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* América, Flora, Juana, Luisa, Servando.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/748**

[TL-749]

LOPEZ DE TORO, Emilio

### Los primos

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/749**

[TL-750]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FUENTES VIEJO, Eduardo

### Lucha de amores

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juanito, Pilar, Ricardo, Coro.

*Plantilla:* Flm. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/750**

[TL-751]

LOPEZ DE TORO, Emilio

### Maldición gitana

Zarzuela en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Carlos L. Olmedo / Gregorio Escolar.

Papeles sueltos manuscritos de la parte de apuntar.

*Personajes:* Consolación, Juan Manuel.

*Estreno:* Teatro-Circo Duque (Sevilla). 1-III-1902.

**MPO/751**

[TL-752]

LOPEZ DE TORO, Emilio/FONT, P.

### Maravilla

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de Ramón A. Urbano.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Flm. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* L. de la Latina (Madrid). 2-IX-1910.

*Archivo original:* E. López del Toro (Sevilla).

**MPO/752**

[TL-753]

LOPEZ DE TORO, Emilio/MATHEU

### Un drama de Calderón

Obra teatral en 2 actos.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Flm. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/753**

[TL-754]

LOPEZ DE LOSA, Zacarías/UBEDA, Eugenio

### El leñador

Zarzuela cómica en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Manuel Mañas.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Venancio, Coro.  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno*: T. Barbieri (Madrid), 4-X-1912.  
*Notas*: Inspirada en Molière.

**MPO/754**

[TL-755]

LOPEZ MONTENEGRO, Ramón

### El oficial polaco

Opera en 2 actos.  
Libreto de Eduardo González del Castillo.  
Partitura manuscrita incompleta.  
*Personajes*: Adam, Guillermina, Ladislao.  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/755**

[TL-756]

LOPEZ MONTENEGRO, Ramón/QUISLANT  
BOTELLA, Manuel

### La Costa Azul

Opereta en 1 acto, 4 cuadros y 10 números.  
Libreto de Miguel Mihura / Ricardo González del Toro.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Conde, Elena, Isi, Pablo, Simón, Teo, Thor,  
Coro.  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.  
*Estreno*: Gran Teatro (Madrid), 20-V-1910.

**MPO/756**

[TL-757]

LOPEZ MONTENEGRO, Ramón

### Las campanas

Obra teatral.  
Libreto de Carlos de Amendáriz.  
Partitura manuscrita del nº 9.  
*Personajes*: Livia (sin especificar el resto).  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/757**

[TL-758]

LOPEZ MONTENEGRO, Ramón

### Los de la cola

Entremés sainetesco en 1 acto y 4 números.  
Libreto de Ramón López-Montenegro.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: El Fidel, la Imperio, el Peque, el Romanones, el  
Zepelín, el Vedriñes.  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno*: T. Apolo (Madrid), 12-III-1915.

**MPO/758**

[TL-759]

LOPEZ QUIROGA, Manuel

### La Reina fea

Fantasia lírico-dramática en 3 actos y 7 cuadros.  
Libreto de Fernando Márquez Tirado / Pedro Llabrés  
Rubio.  
Parte de apuntar manuscrita; libreto manuscrito.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Estreno*: T. Alcalá (Madrid), 1932.

**MPO/759**

---

[TL-760]

LOPEZ TORREGROSA, Tomás/ZABALA, Cleto

### El torenito

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
Libreto: Carlos Fernández-Shaw / José López Silva.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Camelo, Curro, Coro.  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/760**

[TL-761]

LOPEZ TORREGROSA, Tomás/ALONSO

### El verbo amar

Opereta en 1 acto, 1 prólogo, 2 cuadros y 3 números.  
Libreto de Antonio Paso / Joaquín Abatí.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno*: T. Circo de Parish (Madrid), 23-XII-1911.

**MPO/761**

[TL-762]

LOPEZ TORREGROSA, Tomás

**Noche de bodas**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Ramón Asensio Mas / José Royo de León /  
Ricardo Sepúlveda.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juanuco, Nofre, Tío Pitarro, Tonina, Tonio,  
Rojas, Sabel. Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 10-III-1910.

MPO/762

[TL-763]

LOPEZ TORREGROSA, Tomás

**Sol y alegría**Comentarios a la zarzuela en 1 acto, 4 cuadros y 6  
números.Libreto de Gonzalo Jover / Emilio G. del Castillo.  
Partitura manuscrita.*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 16-IV-1909.

MPO/763

[TL-764]

LOZANO, Francisco

**Quince minutos en globo**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Joaquín Barberá.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Andrés, Carlota, Wan-vin. Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/764

[TL-765]

LUNA, Pablo/PENELLA, Manuel

**Agárrate, Catalina**

Obra teatral en 1 número.

Partitura manuscrita.

Teatro Lírico J

*Personajes:* Lola, Paco.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/765

[TL-766]

LUNA, Pablo

**Como los ojos de mi morena**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Chuchita, Ramiro, Rosario, Trinidad, Tula.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/766

[TL-767]

LUNA, Pablo

**Cuidado con el aire, o La puerta cerrada**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Azucena, Margarita, Rosa, Policarpo.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, aip, cu.

MPO/767

[TL-768]

LUNA, Pablo/GOMEZ, Julio

**El pilar de la victoria**

Poema lírico-religioso en 2 actos.

Libreto de Manuel Machado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes). Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.*Fecha de composición:* 3-X-1944.*Estreno:* Zaragoza, 12-X-1944.

MPO/768

[TL-769]

LUNA, Pabl/MORENO TORROBA, Federico

**El sueño de Roque**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Diana, Nicéforo, Don Nicomedes, Pura, Rey.

Don Roque. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/769**

[TL-770]

LUNA, Pablo

### Flor de verbena

Sainete en 2 actos, 2 cuadros y 11 números.

Libreto de Félix Gros Azagra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Elenita, Flora, Paloma, Venancio. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, sax, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/770**

[TL-771]

LUNA, Pablo/ECHEVARRIA, Victorino

### Granadinas, o La fuente del avellano

Sainete lírico en 2 actos y 2 cuadros.

Libreto de Francisco Losada Calvo / Eduardo Muñoz.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Frasquito, Pastora, Rafael, Trinidad, Yanky. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, p, cu.

**MPO/771**

[TL-772]

LUNA, Pablo

### La boda de Cayetana, o Una tarde en Amanuel

Sainete lírico en 3 cuadros y 7 números.

Libreto de Angel Torres del Álamo / Antonio Asenjo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antoñita, Cayetana, Enriqueta, Fulgencia, Severiano, Venustiano. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 28-IV-1915.

**MPO/772**

[TL-773]

LUNA, Pablo/FUENTES VIEJO, Eduardo

### La corte de Júpiter

Ensayo cómico-lírico-extravagante en 1 acto, 6 cuadros y 5 números.

Libreto de Rogelio Pérez Olivares.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* la Diosa Fortuna, Jacinta, Juno, Minerva, Venus. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Nuevo (Barcelona), 7-XII-1906.

**MPO/773**

[TL-774]

LUNA, Pablo

### La gata encantada

Opereta en 2 actos.

Libreto de Silva / José Tellaeche.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Chako, Chiko, Cheko, Choko, Juné, Kotsuk. Nicki, Nikito. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/774**

[TL-775]

LUNA, Pablo

### La piscina

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ataúlfo, Chou, Leo, Recareda, Simeón.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/775**

[TL-776]

LUNA, Pablo

### La sal por arrobos

Humorada cómico-lírica en 2 actos y 7 cuadros.

Libreto de Antonio Paso / Francisco Torres.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Chivolín, Domingo, Hilario, Jama, Jamelgo, Jelesín, Misurza, Serafín.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid).

*Archivo original:* Archivo de Pablo Luna.

**MPO/776**

[TL-777]

LUNA, Pablo

**La tasca de Goya***Obra teatral en 2 actos.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Ideal (Madrid), 21-XII-1934.**MPO/777**

[TL-778]

LUNA, Pablo/GALAN/SAPETTI

**Las brasas***Zarzuela en 2 actos y 12 números.**Libreto de L. Tejedor / L. Muñoz Lorente.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fls, ob, cl fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.**MPO/778**

[TL-779]

LUNA, Pablo/LECUONA, Ernesto

**Malvarrosa***Obra teatral en 10 números.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.**MPO/779**

[TL-780]

LUNA, Pablo

**Molinos de viento***Opereta en 1 acto, 3 cuadros y 8 números.**Libreto de Luis Pascual Frutos.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Alberto, Cabo, Capitán, Margarita, Romo, Stock.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Cervantes (Sevilla), 2-XII-1910.**MPO/780**

[TL-781]

LUNA, Pablo

**Oro y sangre***Zarzuela melodramática en 1 acto y 3 cuadros.**Libreto de Miguel Portolés.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tpt, cm, tbn, tm, cu.*Estreno:* T. Lo Rat-Penat (Valencia), 24-XII-1908.**MPO/781**

[TL-782]

LUNA, Pablo

**¡Toma del frasco!***Humorada vaudevillesca en 2 actos, 6 cuadros y 7 números.**Libreto de José Silva Aramburu / Enrique Paso.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Eva, Filomeno, Novia, patinadoras, Primo, Simplicio, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 29-IX-1932.**MPO/782**

[TL-783]

LUNA, Pablo

**Yakc***Obra teatral en 14 números.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.**MPO/783**

[TL-784]

LLANOS, Antonio

**La divina zarzuela***Ensayo general cómico-lírico en 1 acto y 7 números.**Libreto de Cienca / Castillo Soriano.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 14-X-1885.**MPO/784**



[TL-785]

LLANOS, Antonio

**¡Tierra!**

Cuadro lírico en 1 acto y 9 números.

Libreto de José Campo Araya.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Andrés, Colón, Fray Antonio, Rodrigo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 4-X-1879.*Archivo original:* Romero y Marzo (Instrumentos musicales).

MPO/785

[TL-786]

LLEO, Vicente

**Ave, César**

Zarzuela de costumbres romanas en 3 actos y 15 números.

Libreto de José González Pastor / Tomás Borrás.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 22-XII-1922.

MPO/786

[TL-787]

LLEO, Vicente

**El libro del destino**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de Sinesio Delgado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Diablasas, Elena, los 3 Maridos, los 7 Pecados, Saturnino, Secundino, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 17-III-1915.

MPO/787

[TL-788]

LLEO, Vicente

**España nueva**

Profecía cómico-lírica en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Antonio Paso / Joaquín Abatí.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agualimpia, José, Juan, Lecumberri, Megías, Rafael, Ricardo, Rodolfo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 7-IX-1914.

MPO/788

[TL-789]

LLEO, Vicente

**La corte del faraón**

Opereta bíblica en 1 acto, 5 cuadros y 8 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita; partitura fotocopiada.

*Personajes:* Amón, Copero del Faraón, Faraón, Gran Sacerdote, Ismael, José, Lota, Putifar, Ra, Raquel, Reina, Salech, Sel, Selhá, Seti, Sui, Ta, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 21-I-1910.

MPO/789

[TL-790]

LLEO, Vicente

**La parte del león**

Melodrama en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Juan B. Pont.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Andrés, Berta, Clara, Jacobo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 30-IV-1915.

MPO/790

[TL-791]

LLEO, Vicente/RODRIGUEZ GALEA

**La Reina gitana**

Melodrama en 3 actos y 5 cuadros.

Libreto de Javier Cabello Lapiedra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 28-I-1916.

MPO/791

[TL-792]

LLEO, Vicente

**La tabla de salvación**

Zarzuela en 1 acto, 5 cuadros y 4 números.

Libreto de Sinesio Delgado.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amparo, Atilano, Gálvez, Julia, Luisa, Matilde, Pilar, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 28-XII-1914.

MPO/792

[TL-793]

LLEO, Vicente

**Las alegres colegialas**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Antonio Paso / Joaquín Abati.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adelaida, Colegialas, Deseada, Jeferson, Miss Ketty, Monteleón, seis Mosqueteros, Olvido, Smith, Venancio.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. lir. cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 11-XII-1915.

MPO/793

[TL-794]

LLEO, Vicente

**Las traviatas**

Zarzuela cómica en 1 acto.

Libreto de Luis Milla.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Fecha de composición:* agosto de 1894.

MPO/794

[TL-795]

LLEO, Vicente

**Mi torero**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Ramón Morell / José Fernández Bayo.

Partitura incompleta manuscrita; papeles sueltos

manuscritos; libreto mecanografiado.

*Personajes:* Gabriela, Jesusilla, Juan Manuel, Manolo, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.*Fecha de composición:* 1922.

MPO/795

[TL-796]

LLEO, Vicente

**Ruido de campanas**

Comedia lírica en 1 acto y 2 números.

Libreto de Antonio M. Viergol.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)*Plantilla:* Fl. cl. vlns. vc.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 18-I-1907.

MPO/796

[TL-797]

LLEO, Vicente

**Tenorio feminista**

Parodia lírica-mujeriega en 1 acto, 3 cuadros y 2 números.

Libreto de Antonio Paso / Carlos Servet / Ildefonso Valdivia.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Brígida, Juana, las Horas, Luisa, Maitre de Hotel, el Feloj.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 31-X-1907.

MPO/797

[TL-798]

LLEO, Vicente

**¡To está pagao!**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Angeles.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* José M<sup>a</sup>, Pilar.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Latina (Madrid), 15-VII-1920.

MPO/798

[TL-799]

LLOPIS, Manuel G.

**Juerga roja**

Escenificación de la vida del hampa en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Eugenio Morant / Rafael Moragas.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Nuevo (Barcelona), 16-IV-1915.

MPO/799

[TL-800]

LLORENS Y ROBLES, Carlos

**Una tempestad en América**

Descripción de una escena lírico bailable.  
 Partitura manuscrita; libreto manuscrito; guía para la maquinaria manuscrita.  
*Personajes:* Andrés, Antonio, el amo, Daniel, María.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* Gran Teatro del Liceo (Barcelona).  
 Archivo original: Eduardo Hidalgo.

MPO/800

[TL-801]

LLORET, José Luis

**El festín de Baltasar**

Obra teatral en 2 actos y 11 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Billy, Carry, Colgate, Gladys, Fivuckle, Secretario, Coro.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/801

[TL-802]

LLORET, José Luis/GOMEZ MUÑOZ, Eugenio

**El niño mudo**

Sainete andaluz en 1 acto.  
 Libreto de Salvador Valverde / Ramiro Ruiz.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. p. cu.

MPO/802

[TL-803]

LLORET, José Luis

**El talismán del caudillo**

Entremés en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 30-IV-1920.

MPO/803

[TL-804]

LLORET, José Luis

**La giraldilla**

Obra teatral en 2 actos y 10 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Carmina, José, Maruxona, Pachín, Ramón, Telva, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/804

[TL-805]

MAGENTI, Leopoldo

**Solera pura**

Entremés en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Baldomero, Solera.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/805

[TL-806]

MANCHEÑO TOBELL, Rafael

**Flores de mayo**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Fernando Risquet / Miguel Lagares.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Juan, Manuel, Rosa María, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

MPO/806

[TL-807]

MANENT, Nicolás

**Tres para una**

Zarzuela en 3 actos y 17 números.

Libreto de Francisco Camprodón.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Alina, Conde, Doña Eufemia, Murillo.  
 Proveedor, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*MPO/807*

[TL-808]

MANGIAGALLI, Carlos

### Artistas a gala

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Basilio Gastaminza.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Juan, Paloma, Pepe, Remolacha.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela, 15-I-1881.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

*MPO/808*

[TL-809]

MANGIAGALLI, Carlos

### Barba-Azul petit

Opereta bufa en 1 acto y 4 cuadros.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Agamenona, Astolfo, Barba-Azul, Celsa, Coralina, Oscar, Rey Pepino, Coro.  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*MPO/809*

[TL-810]

MANGIAGALLI, Carlos

### El cotillón de tapioca

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liem.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Adolfo, Fernando, Joaquín, Coro femenino.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid) 19-IV-1889

*MPO/810*

[TL-811]

MANGIAGALLI, Carlos

### El Rey de los mirlos

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Doña Cándida, Doña Deogracias, Elisa.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

*MPO/811*

[TL-812]

MANGIAGALLI, Carlos

### I comici trona ti

Fantochada cómico-lírico macarrónica en 1 acto, 2 cuadros y 5 números.  
 Libreto de L. Palomino de Guzmán / José de la Cuesta.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonina, Bonifacio, Rafaelo, Salvatore.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 14-VII-1883.

*MPO/812*

[TL-813]

MANGIAGALLI, Carlos

### Las hijas del Tambor Mayor

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Leopoldo Palomino de Guzmán.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonio, Blas, Eloísa, Jesús, Don León.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* Recreos Matritenses, 23-VIII-1879.

*MPO/813*

[TL-814]

MANGIAGALLI, Carlos

### ¡Muchacho!

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Andrés Corsino y López.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 30-XI-1885.  
*Notas:* Adaptación de Carlos Mangiagalli, de una obra de Bocaccio.

*MPO/814*

[TL-815]

MANGIAGALLI, Carlos

Partitura manuscrita; partitura reducida manuscrita.

*Personajes:* Carlos, Julia, Melitón.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/822**

[TL-823]

MARCO, Emilio

### Los hombres de bien, o ¡Remigio que t'has colao!

Sainete en 1 acto, 4 cuadros y 5 números.

Libreto de José M<sup>a</sup> Aracil.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tbn, tp, perc, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 20-I-1919.

**MPO/823**

[TL-824]

MARIANI, Luis L.

### Agustina de Aragón

Zarzuela en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Sebastián Alonso Gómez / Francisco de Torres.

Dos partituras manuscritas; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* el Lego, Seminaristas, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Zaragoza), 18-VI-1907.

*Notas:* Basada en la obra de igual título de Benito Mas y Prat.

**MPO/824**

[TL-825]

MARIANI, Luis L.

### Champagne, manzanilla y peleón

Humorada cómica-lírica en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Felipe Pérez y González.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 24-XII-1887.

*Archivo original:* Compañía de Juan Hidalgo.

**MPO/825**

[TL-826]

MARIANI, Luis L.

### El talismán de mi suerte

Sainete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Mota González.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Ramón, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Maravillas (Madrid), 18-VII-1887.

**MPO/826**

[TL-827]

MARIANI, Luis L.

### La señorita

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Rafael Taboada.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Manuela, Tommo, Vicente, las Viejas, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

**MPO/827**

[TL-828]

MARIANI, Luis L.

### Los méritos

Zarzuela original en 1 acto y 8 números.

Libreto de Manuel Arango.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Basilio, Enrique, Isabel, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, ci, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Compañía de Juan Orejón.

**MPO/828**

[TL-829]

MARIANI, Luis L.

### Ni en Marruecos

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Judas, Lola, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, tp, fg, tbn, cu.

*Fecha de composición:* 7-VII-1874.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/829**

[TL-830]

MARIN, Enrique

**Los protegidos***Obra teatral en 1 acto y 5 números.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Angelito, Paca, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/830

[TL-831]

MARIN, Enrique

**Precipitaciones***Juguete cómico-lírico en 1 acto.**Libreto de Tomás Liberal y Rubio.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Carlos, María, Nicolás, Coro femenino.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 3-XI-1893*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/831

[TL-832]

MARIN, José María

**La cruz del barranco***Obra teatral en 1 acto y 4 números.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Mariano, Martina, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/832

[TL-833]

MARQUES, Miguel

**Boda, tragedia y guateque, o El difunto de Chuchita***Sainete lírico de costumbres cubanas en 1 acto y 7 números.**Libreto de Javier de Burgos.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Colita, Charito, Finita, Guadalupe, Pío, Pablo, Trinidad, Serafín, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 9-I-1894.

MPO/833

[TL-834]

MARQUES, Miguel

**Camoëns***Drama lírico en 1 acto y 4 números.**Libreto de Marcos Zapata.**Dos partituras manuscritas.**Personajes:* Aurora, Camoëns, el Prior.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Jovellanos, 24-II-1879.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/834

[TL-835]

MARQUES, Miguel

**El Alcalde de Toledo***Zarzuela en 3 actos.**Libreto de Eugenio de Olavería y Huarte.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Fernando, Margarita, María, Martín, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 21-I-1882.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/835

[TL-836]

MARQUES, Miguel

**El anillo de hierro***Zarzuela en 3 actos y 11 números.**Libreto de Marcos Zapata.**Partitura manuscrita.**Personajes:* Ermitaño, Ledia, Margarita, Notario, Rodolfo, Rutilio, Tiburón William, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Jovellanos, 7-XI-1878.

MPO/836

[TL-837]

MARQUES, Miguel

**El aquelarre**

Zarzuela en 1 acto y 9 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Dos Niños gnomos, Sinfoniana, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. cu.

**MPO/837**

[TL-838]

**MARQUES, Miguel**

**El cañón**

Zarzuela de gran espectáculo en 3 actos, 9 cuadros y 20 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alejandro, Ana, Catalina, Jefe de estación,

Lorenzo, Miguel, Nicolás, Susana, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo de Parish (Madrid), 22-XII-1891.

**MPO/838**

[TL-839]

**MARQUES, Miguel**

**El cornetilla**

Zarzuela cómica en 1 acto.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Andrés, Clara, Enrique, Gutiérrez, Joaquín,

Nemesio, Pepillo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 5-X-1893.

**MPO/839**

[TL-840]

**MARQUES, Miguel**

**El diamante rosa**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Berta, Justo, Luca, Luis, John, Minero, Mister

Dublin, Von-Brum, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 25-I-1890.

**MPO/840**

[TL-841]

**MARQUES, Miguel**

**El monaguillo**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Emilio Sánchez Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alguacil, Antonia, Colás, Juanito, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 26-V-1891.

**MPO/841**

[TL-842]

**MARQUES, Miguel**

**El plato del día**

Extravagancia lírica en 1 acto, 2 cuadros y 7 números.

Libreto de Andrés Ruesga / Manuel Lastra / Enrique

Prieto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Autor, la Extravagancia, Maestros de escuela,

Nene, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Variedades, 10-IV-1887.

**MPO/842**

[TL-843]

**MARQUES, Miguel**

**El santo milagroso**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Emilio Sánchez Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, María, Pascual, Don Tadeo, Tomásín,

Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 7-XII-1894.

**MPO/843**

[TL-844]

**MARQUES, Miguel**

**El santuario del valle**

Balada en 2 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Juan, Lino, María, Ramón, Rosa.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/844**

[TL-845]

**MARQUES, Miguel**

### **El zortzico**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Emilio Sánchez Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Chichivari, Josecho, Magdalena.

Urbietta, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.

*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 23-VII-1891.

**MPO/845**

[TL-846]

**MARQUES, Miguel/GARCIA CATALA, Juan**

### **La campana milagrosa**

Drama lírico en 3 actos.

Libreto de Marcos Zapata.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Enrique, Fernando, Gregorio, Luisa, Roberto.

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Circo Price (Madrid), 3-III-1888.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/846**

[TL-847]

**MARQUES, Miguel**

### **La hoja de parra**

Pasatiempo cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Miguel Ramos Carrión.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Evarista, Doña Concepción, Julio, Mister.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 2-IX-1873.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/847**

[TL-848]

**MARQUES, Miguel**

### **La procesión cívica**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Sinesio Delgado / Emilio Sánchez Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Andrés, Dorotea, Garrido, Luz,

Pepito, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 13-VI-1893.

**MPO/848**

[TL-849]

**MARQUES, Miguel**

### **La salamanquina**

Zarzuela comica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ramón, Mendoza, Pedro, Alcalde, Rosario.

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 16-IV-1892.

**MPO/849**

[TL-850]

**MARQUES, Miguel**

### **¡Perla!**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Juan José Herranz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Clara, Olmedo, Perdiado, Perla, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 2-XII-1871.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/850**

[TL-851]

**MARQUES, Miguel**

### **Tila**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Eduardo Sáenz Henrúa / Antonio Limimiana.

Partitura manuscrita.



*Personajes:* Don Genaro, Jeremías, Milagritos, Doña Paz.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 4-III-1890.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/851**

[TL-852]

**MARQUES, Miguel**

### Un regalo de boda

Drama lírico en 3 actos.  
 Libreto de Marcos Zapata.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alberto, César, Gustavo, Leonor, Luz, Magdalena, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 5-XII-1885.

**MPO/852**

[TL-853]

**MARQUINA, Pascual/VELA, Cayo**

### El pañuelo de Manila

Sainete en 1 acto y 4 cuadros.  
 Libreto de José Fernández del Villar.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 4-V-1915.

**MPO/853**

[TL-854]

**MARQUINA, Pascual/CAPO, Francisco**

### La bandera legionaria

Zarzuela en 2 actos y 12 números.  
 Libreto de Manuel Fernández Palomero.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alicia, Enfermeras, Galindo, Inés, Octavio, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cms, tbn, perc, arp, cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 26-II-1926.

**MPO/854**

[TL-855]

**MARQUINA, Pascual/CORDOBA**

### La ola negra

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Emilio Zeballos Hernández / José Bermúdez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carmelita, León, Don Nicolás, Tío Ramón, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 2-IV-1909.

**MPO/855**

[TL-856]

**MARQUINA, Pascual/SAN NICOLAS, Antonio**

### Las abejas del amor

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de F. Díaz Alonso / A. Rodríguez Marcos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Elisa, Laura, Leonardo, Lola, Roque, Rosa, Rufa.  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tpt, cu.  
*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 13-X-1915.

**MPO/856**

[TL-857]

**MARQUINA, Pascual/CABAS, José**

### Lo que a usted no le importa

Sainete lírico en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.  
 Libreto de Ventura de la Vega.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cipriano, el Churri, el Ladrón, el Maño, Perote, Terencio, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 8-XI-1918.

**MPO/857**

[TL-858]

**MARTI TERMES, Salvador**

### Lucrecia

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 7 números.  
 Libreto de Manuel Rovira y Serra.  
 Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Juñta, Lucrecia, Marqués, Pedro, Pascual.

Serafín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 25-XI-1907.

**MPO/858**

[TL-859]

MARTI TERMES, Salvador/PAREDES, Antonio

### El filón

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Libreto de Jaime Firmat Noguera / Agustín Mundet

Alvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/859**

[TL-860]

MARTI TERMES, Salvador/ARROYO, José

### El pago de los lobos

Drama lírico en 1 acto, 4 cuadros y 5 números.

Libreto de Leopoldo García Cota / Joaquín García León.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cauchio, un Carretero, Toñuela, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 19-II-1915.

**MPO/860**

[TL-861]

MARTI TERMES, Salvador

### La velá de San Juan

Zarzuela dramática en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de José Quiñones / José García Olivares.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Manolo, Rafael, Soledad, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 30-X-1914.

**MPO/861**

[TL-862]

MARTIN/Franco, Aquiles di

### El maestro Campanone, o Percances teatrales

Obra teatral en 3 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/862**

[TL-863]

MARTIN, Rafael

### Lino y lana

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Rafael Máiquez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, cm, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Cruz (Madrid), 24-XII-1853.

*Archivo original:* Enrique Bergali (Sevilla).

**MPO/863**

[TL-864]

MARTIN DOMINGO, José

### La pantera del canalillo

Obra teatral en 12 números.

Partitura orquestal manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cel, cu.

**MPO/864**

[TL-865]

MARTIN Y ELESURU, Leopoldo

### Una comida en el campo

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Ricardo de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bárbara, Catalina, Genaro, Marcelino, Pepe, Zacarías, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 10-II-1860

**MPO/865**

[TL-866]

MARTINEZ, Juan Antonio

### El arte fotográfico

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Loló, Paco.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/866**

[TL-867]

**MARTINEZ, Juan Antonio**

**Una nohecita clara...**

Entremés en 1 acto y 3 números.

*Libreto de:* Antonio López Monís.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Angustias, dos Borrachos, la Cotorra, Rafael, un Sereno.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tp, perc, cu.

*Estreno:* Circo Price (Madrid), 8-III-1918.

**MPO/867**

[TL-868]

**MARTINEZ, Manuel**

**Los notarios**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

*Libreto de:* E. Navarro / M. Rojas.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Angel, Consuelo, Jesús.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Romea (Madrid), 14-XI-1895.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/868**

[TL-869]

**MARTINEZ ABADES, J.**

**La herradura de su excelencia**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Crispula, Martínez, Picave, Pulido.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/869**

[TL-870]

**MARTINEZ CESPEDES, José**

**Los enredos de Paquita**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

Teatro Lírico 1

*Personajes:* Carlos, Gregorio, Paquita.

*Plantilla:* Fl, cl, fg, cm, tp, tbn, cu.

**MPO/870**

[TL-871]

**MARTINEZ PALACIOS, Antonio José**

**La antesala de la Gloria**

Sánete en 1 acto.

*Libreto de:* Angel C. Arceo / E. Marcén.

Partitura manuscrita fotocopiada.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tim, perc, cu.

**MPO/871**

[TL-872]

**MARTINEZ PALACIOS, Antonio José**

**La memoria del doctor Coronado**

Opereta.

Partitura manuscrita reducida.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

**MPO/872**

[TL-873]

**MARTINEZ RÜCKER, Cipriano**

**Quítese usted la ropa**

Zarzuela en 1 acto.

*Libreto de:* José Mota y González.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Carmen, Rafael, Roque, Valentín.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tbn, perc, cu.

**MPO/873**

[TL-874]

**MASLLOVET, José**

**Amores y millones**

Opera en 3 actos.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Barón, Bob, Emma, Jack, Nelly, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/874**

[TL-875]

MATEOS, Gregorio

**El cuerno de oro**

Zarzuela cómica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Calixto Navarro / Gabriel Merino.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 9-III-1900.

MPO/875

[TL-876]

MATHEU / CASTILLO

**¡Por algo será...**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Guía, Invierno, Otoño, Paco, Pepe, el Porra.

Primavera, Verano, Verdad, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1931.

MPO/876

[TL-877]

MEDIÁVILLA, J. Lucio

**Los anteojos de Mahoma**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Alvaro Retana / Mariano Muzas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Ama de cría, el Baturro, el Chulo, Donato, la

Gitana, el Inglés, Paz, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 20-IV-1914.

MPO/877

[TL-878]

MEDIÁVILLA, Manuel

**El guardabosques**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Mariano Álvarez.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Federico, Juan, Matilde.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* Coliseo Pardiñas, 12-VIII-1929.

MPO/878

[TL-879]

MEDIÁVILLA, Manuel/BORONAT

**La volatinera**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cms, tbn, perc, cu.

MPO/879

[TL-880]

MILLAN, Rafael/PARERA, José

**Barcelona a la vista**

Revista en 2 actos.

Libreto de Francisco Oliva.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* Barcelona, Diciembre de 1832.

MPO/880

[TL-881]

MILLAN, Rafael

**La moreña**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Federico Romero / Guillermo Fernández-Shaw

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Custodia, Diego, Mariana, Mejorana, Román,

Timpino, Severa.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 20-IV-1928.*Notas:* Basada en la obra *Severa*, de Julio Dantas.

MPO/881

[TL-882]

MILLAN PICAZO, Valeriano

**El triunfo de las mujeres**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Lidia. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, p, cu.

*Estreno:* T. Eldorado (Madrid), 27-VII-1924.

**MPO/882**

[TL-883]

MILLOCKER, Th./CHALONS, Manuel

### El galgo de Andalucía

Opereta en 1 acto, 3 cuadros, 1 intermedio y 7 números.

Libreto de Diego Jiménez-Prieto / Felipe Pérez Capo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Esperanza, Farruco, José, Don Judas, María,

Sebastián, Timi. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Cómico, 24-V-1904.

**MPO/883**

[TL-884]

MIRO, Joaquín

### ¡Adios mi dinero!

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Mariano Pina Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cándido, Judas, Teodoro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 13-V-1870.

**MPO/884**

[TL-885]

MIRO, Joaquín

### Angelita

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Antonio M. Echevarría.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alejandro, Angelita, Juanita, Medina, Don Prudencio, Rufina.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 6-IX-1864.

**MPO/885**

[TL-886]

MIRO, Joaquín

### La pupila

Apropósito lírico-dramático en 1 acto.

Libreto de Alejandro Rinchán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Calixto, Concha, Rufino.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), octubre de 1860.

**MPO/886**

[TL-887]

MODERATI, D. C.

### Los filibusteros

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Moreno Gil.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Estela, David, Doctor, Laura, Pablo, Vigías, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 16-IV-1865.

**MPO/887**

[TL-888]

MOLBERG, Juan

### El león en la ratonera

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Emilio Álvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alberto, Calixta, Elisa, Juan, León.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

**MPO/888**

[TL-889]

MOLBERG, Juan

### La aldea de San Lorenzo

Melodrama en 3 actos y 1 prólogo.

Libreto de José María García.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, cl, cm, tp, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 21-XII-1860.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/889**

[TL-890]

**MOLBERG, Juan**

### La artista

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Alejandro Rinchán.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Amalia, Dorotea, Matilde, Narciso.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 27-IV-1861.

**MPO/890**

[TL-891]

**MOLBERG, Juan**

### La colegiala

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Alejandro Rinchán.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aurelia, Alfredo, Don Emeterio, Doña Olimpia de Peroles, un Paseante, Petra.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 2-IX-1857.

**MPO/891**

[TL-892]

**MOLBERG, Juan**

### La escuela del amor

Obra teatral en 10 números.  
 Libreto de T. Guerrero.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cupido, Tirbe, (sin especificar el resto de los personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Circo (Madrid), 1856.

**MPO/892**

[TL-893]

**MOLBERG, Juan**

### La modista

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Alejandro Rinchán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlos, el Conde de Hartmann, Federico, Guillermo II, un Sargento, Sofía, Ulrico, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 2-XI-1858.

**MPO/893**

[TL-894]

**MOLBERG, Juan**

### Una poetisa

Juguete en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Alfredo Guerra Ardenius.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonio, Juan, María, Roque.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 1859.

**MPO/894**

[TL-895]

**MOLINA, Emilio**

### Los conquistadores

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de José García-Plaza.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Conde, Don Gil, María, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 1-V-1896.

**MPO/895**

[TL-896]

**MONFORT, Benito**

### Barbarita

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Barbarita, Josefa, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

**MPO/896**

[TL-897]

**MONFORT, Benito**

### Carracuca!!!

Juguete cómico-lírico-bilingüe en 1 acto.

Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carracuca, Don Pascasio, Doña Rosa.

*Plantilla:* Fl. cl. fg. cm. tu. cu.

*Estrero:* Jardines del Buen Retiro (Madrid). 3-IX-1875.

MPO/897

[TL-898]

MONFORT, Benito

**Casimiro**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Julián Castellanos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Casimiro, Federico, Monreal, Pepita, Doña Ursula.

*Plantilla:* Flm. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estrero:* T. del Circo (Madrid). 28-VI-1873.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/898

[TL-899]

MONFORT, Benito

**Don Ramón y Don Román**

Zarzuela en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Emilia, Don Ramón, Don Román, Rosa.

*Plantilla:* Flm. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/899

[TL-900]

MONFORT, Benito

**El diamante negro**

Cuento cómico-lírico-fantástico en 2 actos.

Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Floralba, Jabadilla, Pedro, Quiquiriquí, Roberto, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estrero:* Jardines del Buen Retiro (Madrid). 7-VII-1875.

MPO/900

[TL-901]

MONFORT, Benito

**El doctor virulento**

Zarzuela en 1 acto.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Cirilo, Doctor, Maestro, Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. ob. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

MPO/901

[TL-902]

MONFORT, Benito

**El fénix de los maridos**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Valladares Saavedra / Rafael M<sup>o</sup> Liem.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Benito, Desiderio, Diana, Eugenia.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. cu.

*Estrero:* Jardines del Buen Retiro (Madrid), verano de 1875.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/902

[TL-903]

MONFORT, Benito

**El impuesto de guerra**

Juguete cómico-lírico-gastronómico en 1 acto y 4 números

Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Delgado, Filomena, Don José, Rita.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estrero:* Jardín del Buen Retiro (Madrid). 13-VII-1875.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/903

[TL-904]

MONFORT, Benito

**El Marqués del Pimentón**

Proverbio cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Blasa, Chusepet.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* 14-II-1882.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/904**

[TL-905]

**MONFORT, Benito**

### **El reino de los hombres**

Zarzuela bufa en 3 actos.

Libreto de Pedro de Górriz.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Ambrosio, Antonio, Bernardo, Froilán, Picio.

Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. fg. ob. cm. tp. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/905**

[TL-906]

**MONFORT, Benito**

### **El señor de Juan Abad**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Pedro de Górriz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/906**

[TL-907]

**MONFORT, Benito**

### **Flor de Aragón**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Federico Fernández San Román.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bruno, Duque, Don Juan, María, Marqués.

Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. ob. fg. cm. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 13-IX-1871.

**MPO/907**

[TL-908]

**MONFORT, Benito**

### **¡Guerra al extranjero!**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Manuel Cano y Cueto.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Enrique, María, Perico.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. San Fernando (Sevilla), 1-II-1873.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/908**

[TL-909]

**MONFORT, Benito**

### **La flor de cardo**

Zarzuela burlesca en 1 acto y 3 números.

Libreto de Fernando Martínez Pedrosa.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barbarita, Josefa, Rigoberto, Roque.

*Plantilla:* Fl. fl. cl. ob. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1872.

*Estreno:* Madrid, 1873.

**MPO/909**

[TL-910]

**MONFORT, Benito**

### **La fuerza de voluntad**

Zarzuela cómica en 1 acto y 7 números.

Libreto de Salvador M<sup>o</sup> Granés.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tbn. cu.

*Estreno:* T. de la Risa (Círculo de Paúl), 19-IV-1872.

**MPO/910**

[TL-911]

**MONFORT, Benito**

### **La liquidación social**

Zarzuela humorístico-trascendental en 2 actos.

Libreto de Rafael García Santisteban.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Angustias, Curro, Duque, Lola, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. cl. fg. tp. cm. tpt. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), julio de 1872.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/911**



[TL-912]

MONFORT, Benito

**Luisa***Zarzuela en 1 acto y 4 números.**Libreto de Julián Castellanos.**Tres partituras manuscritas.**Personajes:* Andrés, Luisa, Vallefrío.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. fbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 6-IX-1872.

MPO/912

[TL-913]

MONFORT, Benito

**Martín-gala***Zarzuela en 1 acto y 3 números.**Tres partituras manuscritas.**Personajes:* Carnabé, Perdigón, Rosalinda.*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/913

[TL-914]

MONFORT, Benito

**Mientras preparan la sopa...***Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.**Libreto de Valladares Saavedra / Rafael M<sup>a</sup> Liem.**Tres partituras manuscritas.**Personajes:* Adela, Federico.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. fbn. perc. cu.*Estreno:* Jardín del Buen Retiro (Madrid), verano de 1875.

MPO/914

[TL-915]

MONFORT, Benito

**¡Otelo número 2!***Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.**Libreto de Valladares Saavedra / Rafael M<sup>a</sup> Liem.**Dos partituras manuscritas.**Personajes:* Catalina, Dionisio.*Plantilla:* Fl. cl. fg. tp. cm. fbn. cu.*Estreno:* Jardín del Buen Retiro (Madrid), verano de 1875.

MPO/915

[TL-916]

MONFORT, Benito

**¡¡¡Palomo!!!***Humorada lírico-bufa en 1 acto y 5 números.**Libreto de Rafael García Santisteban.**Dos partituras manuscritas.**Personajes:* Corina, Palomo.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. cm. tp. fbn. perc. cu.*Estreno:* T. Bufes Arderius (Madrid), 11-XI-1871.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/916

[TL-917]

MONFORT, Benito

**Por una sátira***Juguete lírico en 1 acto y 5 números.**Libreto de Julián Castellanos.**Dos partituras manuscritas.**Personajes:* Don León, Venegas, Villegas.*Plantilla:* Fln. fl. cl. ob. fg. cms. tp. fbn. perc. cu.*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 28-VII-1872.*Archivo original:* Juan Orejón.

MPO/917

[TL-918]

MONFORT, Benito

**7!!!***Extravagancia cómico-lírica en 1 acto y 4 números.**Libreto de Valladares Saavedra / Rafael M<sup>a</sup> Liem.**Tres partituras manuscritas.**Personajes:* Septimino, Teresa.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. fbn. cu.*Estreno:* Jardines del Buen Retiro (Madrid), verano de 1875.

MPO/918

[TL-919]

MONFORT, Benito

**Un cambio de pasaporte***Juguete cómico-lírico en 1 acto**Libreto de Valladares Saavedra / Rafael M<sup>a</sup> Liem.**Partitura manuscrita.*

*Personajes:* Andrés.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. cu.  
*Estreno:* Jardín del Buen Retiro (Madrid), verano de 1875.

**MPO/919**

[TL-920]

**MORALES, Andrés Eugenio**

### **Una novia en Santillana**

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de L. Tejedor / L. Muñoz Lorente.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Diego, Juan Antonio, Pacheco, Piluca, Toña, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/920**

[TL-921]

**MORENILLA, Enrique/PAREDES, Antonio**

### **La rival**

Comedia lírica en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.  
 Libreto de Heraclio S. Viteri / Enrique Grimáu de Mauro.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* María, Martín, Pajarero, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 23-IV-1913.

**MPO/921**

[TL-922]

**MORENO**

### **La lista oficial**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Gabriela, Rosa, Tifus, Tomás.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. cm. tp. tbn. tu. cu.

**MPO/922**

[TL-923]

**MORENO BALLESTEROS, José**

### **¡Bruto!**

Obra de romanos en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Tomás Rodríguez Alenza.

Partitura incompleta manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/923**

[TL-924]

**MORENO BALLESTEROS, José**

### **El sueño es vida**

Entremés lírico en prosa.  
 Libreto de Antonio Casero.  
 Número suelto de la partitura manuscrita.  
*Personajes:* Sole, Ursula.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 12-III-1910.

**MPO/924**

[TL-925]

**MORENO BALLESTEROS, José**

### **La gente alegre**

Humorada lírica en 1 acto, 4 cuadros y 4 números.  
 Libreto de Eduardo Villegas / Alejandro Larrubiera / Antonio Casero.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* La Alegría, Dominica, Gabriel, la Guajira, Pachina, Pachín, la Verbena, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 18-II-1897.

**MPO/925**

[TL-926]

**MORENO TORROBA, Federico**

### **Colasín, el chico de la cola**

Sánete en 2 actos, 4 cuadros y 10 números.  
 Libreto de Enrique Calonge / Rafael Sepúlveda.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 6-V-1926.

**MPO/926**

[TL-927]

**MORENO TORROBA, Federico**

### **Era él**

Poema lírico en 1 acto.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Doncella, Ginebra, Yolanda.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. arp. cu.

**MPO/927**

[TL-928]

**MORENO TORROBA, Federico**

### **La leyenda del castillo**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/928**

[TL-929]

**MORENO TORROBA, Federico**

### **Los laureles**

Obra teatral en 2 actos y 12 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Beltrán, Estrella, Florentina, Margara, Marta, Rafael, Revuelta, Solano.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/929**

[TL-930]

**MORENO TORROBA, Federico**

### **Una noche en Aravaca**

Zarzuela en 2 actos y 6 números.  
Libreto de A. Cuyás de la Vega.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Clara, Doctor, Don Gabriel, Laurita, Don Manolito.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/930**

[TL-931]

**MORERA, Enric**

### **L'alegría que passa**

Cuadro lírico en 1 acto y 7 números.  
Libreto de Santiago Rusiñol.

Teatro Lírico I

Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/930**

[TL-931]

**MOSQUERA, Ricardo**

### **El sobrino del padre**

Zarzuela en 1 acto.  
Libreto de Angel María Segovia / Tomás Guerrero.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Pepe, Serapio, Simón.  
*Plantilla:* Fl. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/931**

[TL-932]

**MOZO DE ROSALES, Emilio**

### **El redentor del mundo**

Drama sacro en 6 cuadros.  
Libreto de Jose Vicente Arche.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Cl. vln. vla.

**MPO/932**

[TL-933]

**MUGUERZA, Severo/NAVARRO TADEO, Enrique**

### **Al toro que es una mona**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.  
Partitura manuscrita; partitura reducida.  
*Personajes:* Voces sin especificar personajes.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/933**

[TL-934]

**MUGUERZA, Severo**

### **Aullidos de lobo**

Zarzuela en 1 acto.  
Libreto de Félix Cuguerella.  
Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/934**

[TL-935]

MUGUERZA, Severo

### La despedida de soltero

Opereta en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Luis Pascual Frutos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alberto, Alegría, Botones, Enrique, Jeremías, Pablo, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 10-IV-1922.

**MPO/935**

[TL-936]

MUGUERZA, Severo

### La melindrosa

Sainete en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Enrique F. Gutiérrez-Roig / Luis de los Ríos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Calixto, Eneana, Florista, Gasolina, un Niño, Patro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estruc:* T. de la Latina (Madrid), 15-IV-1921.

**MPO/936**

[TL-937]

MUGUERZA, Severo

### La montaraza

Zarzuela en 1 acto.  
 Partitura manuscrita; papeles manuscritos.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/937**

[TL-938]

MUGUERZA, Severo

### Los legionarios

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.

*Personajes:* Pepe, Santón, Soldado 1º, Soldado poeta, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/938**

[TL-939]

MUNUERA, José

### Rimbaldé

Drama lírico en 1 acto y 4 cuadros.  
 Libreto de Ramón de Godoy.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bruja, Conde, Florinda, Loba, Rimbaldé, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tps, tbn, perc, cu.

**MPO/939**

[TL-940]

MUNIZ

### Jorge el mercader

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Emilio Mozo Rosales.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/940**

[TL-941]

MUÑOZ, José María/VILLARRAZO

### La banda de Saboya

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bárbara, Carmen, Crescencio, Julia, Lola, Requijo, Tilla.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/941**

[TL-942]

MUÑOZ, Prudencio

### La morronguito

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Alberto del Castillo / Próspero Berthomy.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Alvarez Quintero, 23-X-1915.

**MPO/942**

[TL-943]

MUÑOZ, Prudencio

### Los vientos

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. cms. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Príncipe (Málaga), 9-XII-1905.

**MPO/943**

[TL-944]

MUÑOZ, Prudencio/SAN NICOLAS, Antonio

### ¡Las pobrecitas mujeres!

Zarzuela cómica en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Alicia, Amalia, Aurelia, Canaria, Canario, Casta,

Filipina, Filipino, Manganeso, Señor Salomón, las tres

Ligas, Olfatillo, Purita.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/944**

[TL-945]

MUÑOZ PEDRERA, Pedro

### Malasangre

Zarzuela cómica en 1 acto.

Libreto de Joaquín Arqués.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Bruno, León, Lola, Perico, Ricardo, Virtudes.

Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Romea (Murcia), 22-II-1892.

**MPO/945**

[TL-946]

MUÑOZ PEDRERA, Pedro

### Monín

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

Teatro Lírico I

*Personajes:* Atilano, Julia, Luis, Sebastián, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/946**

[TL-947]

MUÑOZ PEDRERA, Pedro

### Partida disuelta

Zarzuela en 1 acto, 4 cuadros y 6 números.

Libreto de José Selgas Ruiz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Andaluz, Cirios, Chupa, Florida, Lego, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Romea (Madrid), 22-XII-1908.

**MPO/947**

[TL-948]

MUÑOZ PEDRERA, Pedro

### Rosa de nieve

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juan, Julián, Petra, Rosa, Tadeo, Mr. Thon.

Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cms. tp. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Romea (Murcia), 26-XII-1903.

**MPO/948**

[TL-949]

NAVARRO, Tadeo Enrique

### ¡Seis niños..., cuatro pesetas!

Ensayo de vaudeville en 1 acto.

Libreto de Pedro Moreno García.

Partitura manuscrita; libreto editado.

*Personajes:* Elena, Felipe, Fermína, Renato, Ricardo.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Duque (Sevilla).

**MPO/949**

[TL-950]

NEDBAL, Cskar / CABAS, J.

### La danzarina de Cracovia

Opereta en 3 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Elena, Miguel., Nicolás, Tony.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. lir. arp. cu.

**MPO/950**

[TL-951]

NIETO, Baldomero

### ¿Se puede...?

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Clara.

*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/951**

[TL-952]

NIETO, Manuel

### Aubolacta de estiu

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Jacinto, Nelet, Pepeta.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/952**

[TL-953]

NIETO, Manuel

### Arrope manchego

Zarzuela cómica en 1 acto, 7 cuadros y 7 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Francisca, Bastonero, Luis, Pedro, Pepa, Rita, Trini, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 22-VI-1895.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/953**

[TL-954]

NIETO, Manuel

### ¡Boda o muerte!

Disparate cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cordón, Fausto, Melistófeles, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 26-X-1877.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/954**

[TL-955]

NIETO, Manuel

### ¡Bola, 30!

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Calvo, criada, Pachá, Pachina, Pachón, Pedro, Tulos.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Maravillas (Madrid), 22-VI-1887.

**MPO/955**

[TL-956]

NIETO, Manuel

### Boulangert

Pasillo cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Celso Lucio / Félix Limendoux.

Partitura manuscrita; libreto editado.

*Personajes:* La Cayetana, el Fotógrafo, el Guapo, el Lacayo, la Recién casada, una Señora, el Telefonista.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 6-IV-1889.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/956**

[TL-957]

NIETO, Manuel

### C. de L.

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Nieves, Pancha, Serafín, Téllez, Timoteo, Zanetto.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 10-IX-1871.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/957**

[TL-958]

NIETO, Manuel

**Calderón**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Carlos Arniches / Celso Lucio.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Aniceto, Arturo, Lolita.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid). 10-XI-1890.

MPO/958

[TL-959]

NIETO, Manuel

**Certamen nacional**

Proyecto cómico-lírico en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita del número 7: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid). 25-VI-1888

MPO/959

[TL-960]

NIETO, Manuel

**Comediantes y toreros, o La vicaría**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ceferino Palencia.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* comediantes, Curro, Goya, Gracioso, Doña Mónica, Paca, Pepita, Petimetre, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid). 8-IV-1901.

MPO/960

[TL-961]

NIETO, Manuel

**Con paz y ventura**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Navarro / Pedro de Góriz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Federico, Paz.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/961

[TL-962]

NIETO, Manuel

**Consultorio jurisperito**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Lord Beedsteck, Conchita, Chicos, Juan, Sargento.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/962

[TL-963]

NIETO, Manuel

**Coro de señoras**

Pasillo cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Rarros Carrión / Pina Domínguez / Vital Aza.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coliza, Chula, Empresarios, Lolita, Papá.*Plantilla:* Fln. f. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid). 3-IV-1886.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/963

[TL-964]

NIETO, Manuel

**Cuadros disolventes**

Apropósito cómico-lírico-fantástico en 1 acto y 5 números

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid). 3-VI-1896.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/964

[TL-965]

NIETO, Manuel

**Chín-chín**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alberto, Chín-chín, María, Severo.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/965**

[TL-966]

NIETO, Manuel/LLANOS, Antonio

### **Dos damas para un galán**

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Enrique Zúmel.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Don Diego, Duquesa, Montserrat, Violante, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 16-IV-1876.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/966**

[TL-967]

NIETO, Manuel/BRULL, Apolinar

### **El angel guardián**

Zarzuela en 3 actos y 12 números.  
 Libreto de Mariano Pina Domínguez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aurora, Conde, Enrique, Lucas, Mateo, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 30-XII-1893.

**MPO/967**

[TL-968]

NIETO, Manuel/CALLEJA, Rafael

### **El año del bólide**

Revista en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Eduardo Navarro Gonzalvo.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Arsenio, Dolores, Fauny, Valeriano, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 18-III-1896.

**MPO/968**

[TL-969]

NIETO, Manuel

### **El capitán Chubascos**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Antonio de San Martín / Alfredo Guerra Arderius.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Emilia, León, Don Nicomedes.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Circo (Madrid), 4-IX-1872.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/969**

[TL-970]

NIETO, Manuel

### **El gato er. la ratonera**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Dimas, Inocencia, Pantaleón, Restituta, Tinoteo.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 20-V-1874.

**MPO/970**

[TL-971]

NIETO, Manuel

### **El gorro frigio**

Sainete lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Félix Linendoux / Celso Lucio.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bailarina, García, el Manitas, el Orejas, el Pura.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 17-XI-1888.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/971**

[TL-972]

NIETO, Manuel

### **El gran pensamiento**

Disparate cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Julio Ruiz.



Partitura manuscrita.

*Personajes:* Albeitar, Alcalde, Boticario, Maestro, María, Médico, Don Rufo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/972**

[TL-973]

NIETO, Manuel

### El gran turco

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Guillermo Perrín y Vico.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Pilar, Don Santos, Sixto.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 12-X-1883.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/973**

[TL-974]

NIETO, Manuel

### El marsellés

Parodia en 1 acto, 4 cuadros y 7 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup>. Granés.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Buqué, Flora, Magdalena, Renacuajo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Jovellanos, 22-IV-1876.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/974**

[TL-975]

NIETO, Manuel

### El mixto de Andalucía

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de N. N.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Cerote, Dorotea, Nicomedes, Nones, Margarita,

Salvador, Tabardillo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/975**

[TL-976]

NIETO, Manuel

### ¡El primero!

Sainete-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Crispín, Prudencio, Señora Rosa, Teresa, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. de Recoletos (Madrid), 27-VII-1891.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/976**

[TL-977]

NIETO, Manuel/LOPEZ TORREGROSA,

Tomás/BRULL, Apolinar

### El príncipe heredero

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Carlos Arniches / Celso Lucio.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Aniceto, Bernardo, Blanca, Hipólita, Marinero,

Nicanora, Reina, Rufina, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Ronca, 9-I-1896

**MPO/977**

[TL-978]

NIETO, Manuel

### El Rey reina

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Miguel E. Jaimo.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Conde, Duque, Fraile 1<sup>o</sup>, Marquesa, Roberto,

Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/978**

[TL-979]

NIETO, Manuel

### El salto del gallego

Parodia en 1 acto y 3 números.

Libreto de Salvador M. Granés / Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Julián, Mariquita, Pacual, Piedad, Pulguilla.  
Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/979**

[TL-980]

NIETO, Manuel

### El tesoro de la bruja

Melodrama en 1 acto, 4 cuadros y 4 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés / Ernesto Polo / José

Quilis.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Jesús, Juana, Paco, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 21-II-1906.

**MPO/980**

[TL-981]

NIETO, Manuel

### Entre dos tios

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Enrique Segovia Rocaberti.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Pascual, Pepa, Don Procopio, Restituto, Susana.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 1-IV-1879.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/981**

[TL-982]

NIETO, Manuel

### Frágil

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Eduardo Navarro Gonzalvo.

Papeles sueltos, de la partitura reducida, manuscritos.

*Personajes:* Inocencio, Florencio, Roque, Teresa.

**MPO/982**

[TL-983]

NIETO, Manuel

### Fuego en guerrillas

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés / Calixto Navarro.

Dos partituras manuscritas; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Capitán, Carolina, Cardona, Emilia, Inés.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 12-II-1874.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/983**

[TL-984]

NIETO, Manuel

### Granés

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés / Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/984**

[TL-985]

NIETO, Manuel / BRULL, Apolinar

### Habanos y filipinos

Humorada cómica-lírica en 1 acto, 4 cuadros y 6 números

Libreto de Enrique Sánchez Seña / Manuel Arenas.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Favorita, Guardias 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>, Madrileña.

Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 3-VI-1889.

**MPO/985**

[TL-986]

NIETO, Manuel/FERNANDEZ

CABALLERO, Manuel/LAPUERTA, Arturo

### La barcarola

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Eugenio Estellés.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Clara, Ignacio, Jorge, Lucas.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 20-IV-1901.

**MPO/986**

[TL-987]

NIETO, Manuel

**La chiqueta bonita**

Zarzuela en 3 actos, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amparo, Andrés, Chaume, Lorenzo, Nela, Vicente, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 19-V-1889.

MPO/987

[TL-988]

NIETO, Manuel/RUBIO LAINEZ, Angel

**La estrella del arte**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angelita, Estrella, Liberada, Manolín, Marcos, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 10-II-1888.

MPO/988

[TL-989]

NIETO, Manuel

**La farolita (parodia de La Favorita)**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 8 números.

Libreto de Salvador M<sup>º</sup> Granés

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alfonso, Baltasar, Fernando, Isidora, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-XII-1902.

MPO/989

[TL-990]

NIETO, Manuel

**La Mariflores**

Zarzuela cómica en 1 acto y 7 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Conde, Duque, Mariflores, Marqués, Coro.

Teatro Lírico 1

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* Gran Teatro (Madrid), 1-V-1907.

MPO/990

[TL-991]

NIETO, Manuel

**La misa nueva**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita reducida.

*Personajes:* El Chato, el Chito, Don Felipín, Luz, Doña Máxima, Polín, Don Vicente, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/991

[TL-992]

NIETO, Manuel

**La sonámbula**

Juguete cómico-lírico-bufo en 1 acto.

Libreto de Salvador M<sup>º</sup> Granés.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Eulalia, Marcos, Rufino, Venancio.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 20-IX-1872.

MPO/992

[TL-993]

NIETO, Manuel

**La tela de araña**

Juguete cómico-lírico en 2 actos.

Libreto de Calixto Navarro / Javier Govantes de Lamadrid

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Enrique, Lola, Pablo, Pancho.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 10-I-1880.

Archivo original: Florencio Fiscowich.

MPO/993

[TL-994]

NIETO, Manuel

**La tía Cirilo**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cirila, Blas, Esperanza, las dos mamás, Ramona, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/994**

[TL-995]

NIETO, Manuel

### La tienda

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Nieves, Manolo, Paco, Pepillo, Soledad, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/995**

[TL-996]

NIETO, Manuel

### La velota del pueblo

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Bonifacio, Colás, Juana, Tío Roque,

Telesforo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/996**

[TL-997]

NIETO, Manuel

### Las alforjas

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Ambrosio, Enrique, Franchó, Don Mamerto, Don Marcos, Robustiano, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Maravillas (Madrid), 23-VIII-1890.

**MPO/997**

[TL-998]

NIETO, Manuel

### Liquidación general

Amplificada cómico-lírico-fantástica en 1 acto, 3 cuadros y 7 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Cabezota, Camuto Delgado, el Cilindro, el Dinamita, Gazapo mayor, Estrella, Pepe-Cola, Coro femenino.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 11-III-1889.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/998**

[TL-999]

NIETO, Manuel

### Los belenes

Sánete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Colás, Domingo, Hipólito, María, Paco, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 23-XII-1890.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/999**

[TL-1000]

NIETO, Manuel

### Los calabacines

Disparate lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Luis de Larra (hijo) / Mauricio Gullón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Darío, Lorenzo, Marqués, Narciso, Nini.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 27-I-1891.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1000**

[TL-1001]

NIETO, Manuel

### Los callejeros

Sánete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Fiacro Yrayzoz / Fernando Manzano.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Doña Facunda, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 22-III-1888.

**MPO/1001**

[TL-1002]

NIETO, Manuel

**¡Los dos millones!**

Extravagancia cómico-lírica en 1 acto y 5 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alhedo, Isidro, Mamanio, Paco, Vapor.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 8-VIII-1891.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1002

[TL-1003]

NIETO, Manuel

**Los duelos con pan son menos**

Juguete lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Luis Román.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Anselmo, Juana, Don Justo.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 20-IV-1878.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1003

[TL-1004]

NIETO, Manuel

**Los primos**

Juguete lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Concha, Jeremías, Paco, Don Perfecto.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 9-III-1888.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1004

[TL-1005]

NIETO, Manuel

**Los trasnochadores**

Sainete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Fernando Manzano.

Dos partituras manuscritas.

Teatro Lírico 1

*Personajes:* Barón, Paco, Pepe, Don Tadeo.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 7-XI-1887.

MPO/1005

[TL-1006]

NIETO, Manuel/RUBIO LAINEZ, Angel

**Madrid en el año dos mil**

Panorama lírico-fantástico-inverosímil en 2 actos y 10 cuadros.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Cerilla española, Cerilla italiana,

Cigarrera, Farolera, Niños, Savoneta, Tomador, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 13-I-1887.

MPO/1006

[TL-1007]

NIETO, Manuel

**Manolita la prendera**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Eugenio Gullón / Ricardo Cueros.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Caradimpio, Crispín, Don José, Manolita,

Méndez, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln. f. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1007

[TL-1008]

NIETO, Manuel

**Máquinas Singer**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ricardo Monasterio / Fiacro Irayzoz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Felipe, Hilario, Primitiva, Rosalía, Zacarías.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 21-VI-1886.

MPO/1008

[TL-1009]

NIETO, Manuel

**¡Maridos a pesceta!**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Crispín, Finlán, Gloria, Inés, Rita, Don Roque.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 28-IV-1892.

**MPO/1009**

[TL-1010]

NIETO, Manuel

### **Médium oyente**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Manuel, Lola, Luz, Pascual.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. de Variedades, 22-IV-1885.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1010**

[TL-1011]

NIETO, Manuel

### **Misa de Requiem**

Sánete lírico en 1 acto.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angel, Félix, Rosa, Sol, Talán, Tilín, Tolón.  
Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 16-XII-1889.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1011**

[TL-1012]

NIETO, Manuel

### **Monomanía musical**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Juan de Dios Vico y Bravo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cándido, Iluminada, Don Próspero, Regina,  
Ricardo, Soledad.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo del Príncipe Alfonso (Madrid), 25-IX-1880.

**MPO/1012**

[TL-1013]

NIETO, Manuel

### **Muebles usados**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita reducida.

*Personajes:* Lidra, Manuela, el Moreno, Narciso, el Rubio,  
Don Teófilo, Virtudes.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/1013**

[TL-1014]

NIETO, Manuel

### **Música del porvenir**

Disparate cómico-lírico flamenco en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Chuleta, Francisca, Francisco, Pepe, Soleá.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 5-VII-1883.

**MPO/1014**

[TL-1015]

NIETO, Manuel

### **¡Nos matamos!**

Entremés lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Calixto Navarro / Eduardo Navarro Gonzálvo.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Juan, Pedro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 16-V-1879.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1015**

[TL-1016]

NIETO, Manuel

### **Otelo y Desdémona**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Casto, Mónica, Rafael, Rosalía.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 5-XI-1883.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1016**

[TL-1017]

NIETO, Manuel

### ¡Pobre Gloria!

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Eusebio Sierra.  
 2 partituras manuscritas.  
*Personajes:* Don Bruno, Carlos, Luisa, Nicolás.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 20-X-1883.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1017**

[TL-1018]

NIETO, Manuel

### ¡Retreta!

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Pedro de Górriz.  
 Partitura manuscrita; partitura reducida editada por  
 Antonio Romero, editor.  
*Personajes:* Angelito, Tadeo, Triviño, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Buen Retiro (Madrid), 21-VII-1882.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1018**

[TL-1019]

NIETO, Manuel

### Ronda de primos

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Ibarrola.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Cándido, Carlota, Mercedes, Rodrigo, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1019**

[TL-1020]

NIETO, Manuel

### Toros embolados

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Eduardo / José Jackson Veyán.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Pura, Cornelia, Casta, Salivill, Celedonio,  
 Bambalina, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Variedades, 8-X-1886.

**MPO/1020**

[TL-1021]

NIETO, Manuel

### Toros en salsa

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Antonio Llanos y Alcaraz.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Bartolo, Lucas, Recaudador, Rosa,  
 Secretario, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1021**

[TL-1022]

NIETO, Manuel

### Toros y cañas

Sainete en 2 actos.  
 Libreto de Sabino A. Milán / David Miranda / Francisco  
 Calés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 23-I-1892.

**MPO/1022**

[TL-1023]

NIETO, Manuel

### Un minué

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Laura, Marqués, Sandoval, Vizconde.  
*Plantilla:* Fln. f. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1023**

[TL-1024]

NIETO, Manuel

### **Villa... y palos**

Fantasia política-cómico-lírica en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cerdón, Fausto, Melistófeles, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estrake:* T. Apolo (Madrid), 14-III-1885.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1024**

[TL-1025]

NIETO, Manuel

### **Virgen de agosto**

Zarzuela cómica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Enrique Fernández Campano.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Benjamín, Sagrario, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estrake:* T. Maravillas (Madrid), 12-VIII-1890.

**MPO/1025**

[TL-1026]

NOGUES, Fernando

### **Zhinta**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Duque, Ladislao, María, Miguel, Zhinta, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.

**MPO/1026**

[TL-1027]

NOIR (seudónimo de GRASSES VIDAL, Federico)/  
ALCARAZ GARCIA, Manuel

### **El acreditado don Felipe**

Agencia cómico-lírico matrimonial en 1 acto, 2 cuadros y  
4 números.

Libreto de Angel Torres del Alamo / Asenjo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estrake:* T. Barbieri (Madrid), 21-X-1909.

**MPO/1027**

[TL-1028]

NOIR (seudónimo de GRASSES VIDAL, Federico)/  
ALCARAZ GARCIA, Manuel

### **La guía del forastero**

Obra teatral en 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1028**

[TL-1029]

NOIR (seudónimo de GRASSES VIDAL, Federico)/  
ALCARAZ GARCIA, Manuel

### **La juerga de Dobladillo**

Sainete lírico en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de R. Hernández Bermúdez / C. Afán de Ribera

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Anastasio, Dobladillo, la Filo, la Gilda, Paco,  
Pato.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estrake:* T. de la Latina (Madrid), 27-VII-1909.

**MPO/1029**

[TL-1030]

NOIR (seudónimo de GRASSES VIDAL, Federico)

### **La Nochebuena del sereno**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personaje:* Marcelino, Don Pascualito, Coro.

*Plantilla:* P. cu.

*Archivo original:* Sociedad de Autores Españoles.

**MPO/1030**

[TL-1031]

NUÑEZ FOBRES, Lázaro

### **El alférez**



Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Juan A. Viedma.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Aurora, Flora, Don Juan, Martín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-VII-1858.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1031**

[TL-1032]

NUÑEZ ROBRES, Lázaro

**Un sobrino**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Manuel Ortiz de Pinedo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agapito, Camilo, Elisa, Sofía, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Jovellanos, 12-V-1857.

**MPO/1032**

[TL-1033]

OBRADORS, Fernando

**La campana rota**

Obra teatral en 2 actos y 11 números.

Libreto de José Telleche.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alejandro, Andrea, Andrés, Boris, Juan,

Nicolás, Oficial, Sonia, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Metropolitano, 4-F-1930.

**MPO/1033**

[TL-1034]

OFFENBACH, Jacques

**Barba-Azul**

Zarzuela en 4 actos.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Blanca, Barba-Azul, Conde Oscar, Coralía,

Eloísa, Isaura, Janifa, Leonor, Rosalinda, Trapaloni, el

Rey, Zafir, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cms, tbn, perc, cu.

**MPO/1034**

Teatro Lirico 1

[TL-1035]

OFFENBACH, Jacques

**Carabineros y contrabandistas**

Opereta en 3 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aniceta, Barberón, Camuto, Gabastón,

Vizconde, Coro.

*Plantilla:* Fln, f, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1876.

*Archivo original:* Vicente de Lalama.

**MPO/1035**

[TL-1036]

OFFENBACH, Jacques

**Crispín y D. Crispín**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Crispín, Don Crispín, Primer convidado.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), V-1870.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1036**

[TL-1037]

OFFENBACH, Jacques

**El caballero feudal**

Zarzuela en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Botafuego, Comiveletoo, Duratesta, Flor de

Azulre, Testafierro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1037**

[TL-1038]

OFFENBACH, Jacques

**El cazador y la niñera**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barbacana, Calixto, Dorotea.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1038**

[TL-1039]

OFFENBACH, Jacques

**El dolor de cabeza**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Eusebio Blasco.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Caballeros 1º, 2º y 3º, Doctor, Dolores.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original:* Juan Orejón.

MPO/1039

[TL-1040]

OFFENBACH, Jacques

**El mundo va a arder**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Miguel Pastorido / Salvador Mº Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* León, Lucía, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1040

[TL-1041]

OFFENBACH, Jacques

**El violinista**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juana, Mateo, Pedro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1041

[TL-1042]

OFFENBACH, Jacques

**Jóvenes y viejos**

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bambolla, Gabriel, Juana, Luisa, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1042

[TL-1043]

OFFENBACH, Jacques

**Juana que Lora y Juan que ríe**

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camacho, Juana, Nicolás.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1043

[TL-1044]

OFFENBACH, Jacques/BLAZQUEZ, Mariano

**La Archiduquesa**

Opereta en 3 actos.

Libreto de Millaud, traducido al castellano por Salvador

Mº Granés / Angel Rubio.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Archiduque, Bertón, Capitán, Colás, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cls. fg. tps. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* Madrid, 1877.

MPO/1044

[TL-1045]

OFFENBACH, Jacques

**La criolla**

Opera cómica en 3 actos.

Libreto de Millaud / Salvador Mº Granés / Angel Rubio.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Dora, Front, René, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cls. fgs. tps. cm. tbn. bomb. perc. cu.*Estreno:* Madrid, 1877.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1045

[TL-1046]

OFFENBACH, Jacques/NIETO, Manuel

**La diva**

Zarzuela en 1 acto, 2 cuadros y 5 números.

Libreto de Mariano Pina Domínguez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Baltasar, Coroneles 1º y 2º, Marieta, Palestina, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 15-I-1885.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1046**

[TL-1047]

OFFENBACH, Jacques

### La gata mujer

Opereta cómica en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Isidoro Hernández.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carlos, Mariana, Zerlina.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 14-IX-1871.  
*Archivo original:* Vicente de Lalama.

**MPO/1047**

[TL-1048]

OFFENBACH, Jacques

### La panadera

Opera cómica en 3 actos.  
 Tres partituras manuscritas.  
*Personajes:* Bernardino, Margarita, Lys, Pajes, Teresa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 28-IX-1876.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich; Vicente de Lalama.

**MPO/1048**

[TL-1049]

OFFENBACH, Jacques

### La pradera de San Gervasio

Opera cómica en 3 actos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Conde, Harpín, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fls, ob, cls, fgs, tps, cms, tbn, bomb, perc, cu.

**MPO/1049**

[TL-1050]

OFFENBACH, Jacques

### La primera noche de novios

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Francisco, Juan, Margarita.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1050**

[TL-1051]

OFFENBACH, Jacques

### La romanza de Rosa

Opera bufa en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Enrique, Juan, Mister, Rebeca.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1051**

[TL-1052]

OFFENBACH, Jacques

### La soirée de cachupín

Opereta en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Ramón de Navarrete.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, cms, tps, fgs, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 14-VI-1869.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1052**

[TL-1053]

OFFENBACH, Jacques

### La ventera de Fuencarral

Opera bufa en 1 acto y 8 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* La Liebre, Perico, Rosa.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cms, tbn, perc, cu.

**MPO/1053**

[TL-1054]

OFFENBACH, Jacques / SEDO, Francisco

**La vida madrileña**

Zarzuela bufa en 1 acto, 2 cuadros y 7 números.

Libreto de Mariano Pina Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barón, Bernabé, Gabriela, Salomé, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estruco:* T. Esclava (Madrid), abril de 1886.

**MPO/1054**

[TL-1055]

OFFENBACH, Jacques

**Los habladores**

Opera cómica en 2 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Beatriz, Carlos, Mendo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1055**

[TL-1056]

OFFENBACH, Jacques

**Los pífanos de la guardia**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coralina, Dagoberto, Don Juan, Juana, Pancracio.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1056**

[TL-1057]

OFFENBACH, Jacques

**Los rayos del sol**

Zarzuela adaptada en 1 acto y 3 números.

Libreto de Mariano Pina Bohigas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estruco:* T. Circo (Madrid), 3-II-1871.

*Archivo original:* Juan Orejón.

**MPO/1057**

[TL-1058]

OFFENBACH, Jacques

**Matar dos pájaros**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cátedra, Diógenes.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1058**

[TL-1059]

OFFENBACH, Jacques

**Me cayó la lotería**

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Betty, Franz, José.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, cu.

**MPO/1059**

[TL-1060]

OFFENBACH, Jacques

**Una señorita en rifa**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aspasia, Bruno, Zenón.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tps, tbn, perc, cu.

**MPO/1060**

[TL-1061]

OLEA, Segundo/MARTINEZ

**Gravina**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Bernardo Martínez y Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/1061**

[TL-1062]

OLMO Y BUENO

**El marqués de Campo-Real**

Zarzuela 3 actos y 23 números.  
 Libreto de M. Guzmán y Rivera.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Pic fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. perc. cu.

MPO/1062

[TL-1063]

OREJON GARRIDO, Felipe

**¡Así se escribe la historia!**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Antonio Soler.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Boabdil, Friné, Martínez.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 26-II-1909.

MPO/1063

[TL-1064]

OREJON GARRIDO, Felipe

**El sobrino de su tío**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Eduardo Gereda / Antonio Soler.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Coro. Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1064

[TL-1065]

OREJON GARRIDO, Felipe

**Garabatusa**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de los Alvarez Quintero / López Patiño.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Coro. Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 29-XI-1924.

MPO/1065

Teatro Lírico I

[TL-1066]

OREJON GARRIDO, Felipe/BALAGUER, Francisco

**Irene la volandera**

Obra teatral en 2 actos y 6 números.  
 Libreto de Antonio Quintero Ramírez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.  
*Estreno:* T. Pavón (Madrid), 4-XII-1925.

MPO/1066

[TL-1067]

ORGANERO, Agustín

**La esmeralda del Gran Bonzo**

Poema de magia en 1 acto y 2 cuadros.  
 Libreto de Carlos Latorre / Emilio Pardo.  
 Guión de orquesta manuscrito.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1067

[TL-1068]

ORO, Carlos

**La garra**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.  
 Libreto de Gonzalo Jover / Bonifacio Pinedo.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carmela, Joanet, Magín, Coro.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Fecha de composición:* mayo de 1908.

MPO/1068

[TL-1069]

ORO, Carlos

**La última regata**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Amparo, Pepet, Señor Vicent, Coro.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1069

[TL-1070]

ORTELLS, Roberto

**La escuela de las cocottes, o La semilla de Adán**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amarantina, las Cocottes de invierno, las Cocottes del metro, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1070

[TL-1071]

ORTELLS, Roberto/PEREZ GARCIA

**Prisionero de guerra**

Obra teatral.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Esperanza, Juan, Julio, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1071

[TL-1072]

OSA, Antonio de la

**El famoso Molina, o Donde las dan, las toman**

Sainete lírico en 1 acto.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Molina, la Peque, Sánchez, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1072

[TL-1073]

OSUNA Y ZAYAGO, José

**¡¡Mentira!!**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Inocencia, Miguel, Rafael.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1073

[TL-1074]

OSUNA Y ZAYAGO, José

**Los licenciados**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 6 números

Libreto de José Rodríguez La Orden

Partitura manuscrita.

*Personajes:* María, Uno, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Cervantes (Sevilla), 22-XII-1894.

MPO/1074

[TL-1075]

OSUNA Y ZAYAGO, José

**Gilito**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 2 números.

Libreto de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gilito.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, bom, perc, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 25-IV-1889.

MPO/1075

[TL-1076]

OUDRID, Cristóbal

**A Rey muerto...**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Luis Rivera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Concha, Don José, Ponce, Ramírez, Rita.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, fgs, tps, crns, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 17-XI-1860.

MPO/1076

[TL-1077]

OUDRID, Cristóbal

**Bazar de novias**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Darliska, Jacobo, Nicanor, Paca, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 9-IV-1867.

MPO/1077

[TL-1078]

OUDRID, Cristóbal

**Buenas noches señor Don Simón**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Luis Olona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Isabel, Juana, Procopio, Don Procopio, Teodoro, Coro.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. tp. fg. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 16-IV-1852.

*MPO/1078*

[TL-1079]

OUDRID, Cristóbal

**Café-teatro y restaurante cantante**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Alvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Pepa, Pepe.

*Plantilla:* Fl. fl. cls. tps. cms. tbn. perc. cu.

*Estreno:* Circo de Paúl (Madrid), 11-VI-1868.

*MPO/1079*

[TL-1080]

OUDRID, Cristóbal

**De este mundo al otro**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Luis Olona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Casimira, Don Pantaleón.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 16-IV-1852.

*MPO/1080*

[TL-1081]

OUDRID, Cristóbal/ASENJO BARBIERI,

Francisco/GAZTAMBIDE, Joaquín

**Don Ruperto Culebrín**

Gacetilla de la capital en 2 actos y 16 números.

Libreto de Luis y José Olona.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Capitán, Carlos, Don Damián, Luis, María,

Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 24-XII-1852.

*Notas:* La música del segundo acto pertenece a las zarzuelas *Tramoya*, de Barbieri y *El valle de Andorra*, de Gaxtambide.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

*MPO/1081*

[TL-1082]

OUDRID, Cristóbal

**Don Sisenando**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Juan de la Puerta Vizcaíno.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Ingo, Juliana, Don Sisenando.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Fecha de composición:* Marzo de 1859.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 4-IV-1858.

*MPO/1082*

[TL-1083]

OUDRID, Cristóbal

**Doña Mariquita**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Carlos Frontaura.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Esperanza, Don Diego, Don Juan Pérez, Doña Mariquita, Rosa.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 13-XI-1860.

*MPO/1083*

[TL-1084]

OUDRID, Cristóbal/VAZQUEZ

**El camisolín de Paco**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Juan Catalina.

Partitura manuscrita del primer acto.

*Personajes:* Don Antonio, Cipriano, Jacinta, Lola, Paco, Ramona, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 29-X-1867.

*MPO/1084*

[TL-1085]

OUDRID, Cristóbal/FERNANDEZ CABALLERO, Manuel

### El gran bandido

Zarzuela en 2 actos y 7 números.

Libreto de Francisco Camprodón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Andrés, el Barón, Brígida, Diego, Hinojosa, Juan García, Patata.

*Plantilla:* Fln, fl, obs, cls, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), XII-1860.

MPO/1085

[TL-1086]

OUDRID, Cristóbal

### El hijo del regimiento

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Victorino Tamayo

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agustina, el Capitán, Clara, Enriqueta, el General, Don Luis, Don Robustiano, Simón, Trotón, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tbn, cm, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 25-VIII-1857.

*Notas:* En la partitura aparece la fecha: "3-IX-1857".

MPO/1086

[TL-1087]

OUDRID, Cristóbal

### El molinero de Subiza

Zarzuela en 3 actos y 14 números.

Libreto de Luis de Eguílaz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 21-XII-1870.

MPO/1087

[TL-1100]

OUDRID, Cristóbal

### El postillón de La Rioja

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Luis Olona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* la Baronesa del Olmo, Bautista, el Conde del Arco, Don Félix, Juana, el Marqués de Alvarado, el Posadero, Don Rufo, un Teniente, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 7-VI-1856.

MPO/1088

[TL-1089]

OUDRID, Cristóbal

### El último mono

Pasillo filosófico práctico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Narciso Serra.

Cuatro partituras manuscritas: reducción (F. Lahoz) editada por Romero.

*Personajes:* un Ciego, Gregorio, Juan Colchón, López, el Marqués, un Lacayo Negro, Sánchez.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 30-V-1859.

MPO/1089

[TL-1090]

OUDRID, Cristóbal

### El violón del diablo

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Rafael García Santisteban.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Crispulo Bemol, un Mozo, Perico, Don Rufo, Doña Ruperta Volcanes, Vicenta.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Circo (Madrid), 20-XI-1852

*Archivo original:* Vicente de Lalama

MPO/1090

[TL-1091]

OUDRID, Cristóbal

### Enlace y desenlace

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* La Condesa, Enrique, Gervasio, Isidora, la Marquesa, Trapisonda, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 27-IX-1859.

MPO/1091



[TL-1092]

UDRID, Cristóbal

### Es un genio

Zarzuela en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juana, Micaela.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1859.

MPO/1092

[TL-1093]

UDRID, Cristóbal/SANCHEZ ALLU,  
Martín/ASENJO BARBIERI, Francisco

### La cola del diablo

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de José Olona.

Seis partituras manuscritas.

*Personajes:* Tío Ambrosio, Costurera, un Fondista, Inés,

Don Martín, una Modista, Don Pantaleón, Rosa,

Tiburcio, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cls. fgs. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. del Príncipe (Madrid), 24-XII-1854.

*Archivo original:* Compañía de Juan Orejón: José

Camacho.

MPO/1093

[TL-1094]

UDRID, Cristóbal

### La gata de Mari-Ramos

Zarzuela en 2 actos y 10 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Benito, Corifeas 1ª y 2ª, Herminio, Nina,

Príncipe, Rey, Silvestre, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cls. fgs. tps. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 27-I-1870.

MPO/1094

[TL-1095]

UDRID, Cristóbal

### La isla de San Balandrán

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Picón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Anémona, Dalia, General de la Guardia Real,

Geranio, Jazmín, Juan Robledo, Lila, Luis Gutiérrez,

Magnolia XV, Ministro de las penas, Ministro de  
armas, Reina de la isla.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 12-VI-1862.

MPO/1095

[TL-1096]

UDRID, Cristóbal

### La paga de Navidad

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Francisco de Paula Montemar.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Antonio, Tío Cosme, Emilia, Don

Eustaquio, Doña Faustina, Don Juan García, el

Marqués, Don Pedro, el Portero segundo, Rosita,

Doña Tiburcia, Don Serapio, una Viuda.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Instituto (Madrid), 5-VII-1849.

MPO/1096

[TL-1097]

UDRID, Cristóbal

### La paz

Apropósito en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Dinero, la Guerra, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 20-III-1876.

*Archivo original:* al Sello de Hidalgo (Madrid).

MPO/1097

[TL-1098]

UDRID, Cristóbal

### La Reina de los aires

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Rafael García Santisteban.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fanny, Julia, Luisa, Marqués, Palmira, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), febrero de 1869.

*Archivo original:* Juan Orejón.

MPO/1098

[TL-1099]

OUDRID, Cristóbal

**La venta del puerto, o Juanillo el contrabandista**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Mariano Fernández.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Centellas, el Contrabandista, Curra, el Crófula,

Juan, Mellado, Verdugones.

*Plantilla:* Fln, fl, cl, fg, tp, cm, tn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Príncipe (Madrid), 16-I-1847.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1099**

[TL-1100]

OUDRID, Cristóbal

**Los pajes del Rey**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alejandro, Tío Andrés, Calpurnio, Margarita,

Rey, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 20-X-1876.

**MPO/1100**

[TL-1101]

OUDRID, Cristóbal/CEPEDA, Luis/CARNICER, Ramón

**Los polvos de la madre Celestina**

Comedia de magia-zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Eugenio Hartzenbusch.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, tu, perc, cu.

**MPO/1101**

[TL-1102]

OUDRID, Cristóbal

**Mateo y Matea**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Rafael Máiquez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barón, Matea, Mateo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 12-II-1852.

**MPO/1102**

[TL-1103]

OUDRID, Cristóbal

**Memorias de un estudiante**

Zarzuela anecdótica en 3 actos.

Libreto de José Picón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* La Abadesa de las Salesas, el Alcalde, Canosa,

Carrasco, el Conde de Troncoviejo, la Condesa de

Troncoviejo, Elena, Enrique Sánchez Toscano, Isabel,

Don Juan de Aranda, Luisa, una máscara, Molina,

Revellón, Rivera, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 5-V-1860.

*Archivo original:* Sello Antonio, Romero (editor).

**MPO/1103**

[TL-1104]

OUDRID, Cristóbal

**Misterios de bastidores (2ª parte)**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Francisco de Paula Montemar.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Homobono.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 14-I-1851.

**MPO/1104**

[TL-1105]

OUDRID, Cristóbal

**Morcio**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Agustín Azcona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Doña Ana, Don Agustín, Don César, Conde

Duque de Olivares, Doña Inés, Marqués de San

Roque, Moreto, Tacón, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 20-V-1854.

**MPO/1105**

[TL-1106]

OUDRID, Cristóbal

**Nadie se muere hasta que Dios quiere**

Pasillo filosófico-fúnebre en 1 acto y 5 números.

Libreto de Narciso Serra.

Cuatro partituras manuscritas.

*Personajes:* Arturo, el Guardia del canal, León, Magdalena,

el Presidente de un entierro, Valentín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 19-IX-1860.

MPO/1106

[TL-1107]

OUDRID, Cristóbal

**Pablito (2ª parte de Buenas noches, señor Don Simón)**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Luis Olona.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Doña Inés, Juana, Pablito, Picolomini, Don

Procopio, Don Simón.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 24-XII-1854.

MPO/1107

[TL-1108]

OUDRID, Cristóbal

**Por amor al prójimo**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Juan Belza.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Agapito Carraspique, Don Bruno

Barrilete, Don Crispín Picatoste, Faustina, Paulina,

Silvestre.

*Plantilla:* Fl, ob, cls, fgs, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 10-IV-1863.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1108

[TL-1109]

OUDRID, Cristóbal

**Un estudiante de Salamanca**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Rivera.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Blanca, Duque, Gobernador, Don Juan, Luz,

Ramiro, Veremunda, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 4-XII-1867.

*Archivo original:* Antonio Romero.

MPO/1109

[TL-1110]

OUDRID, Cristóbal

**Un viaje al vapor**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de José Olona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Casimiro, Negrito, Onofre, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, tps, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 24-XII-1856.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1110

[TL-1111]

OVEJERO, Ignacio

**La cabaña**

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Libreto de Angel Enrique.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Inés, Juan, Mar, Marcial, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 31-VII-1858.

MPO/1111

[TL-1112]

OVEJERO, Ignacio

**La zambra en el molino**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Mariano Fernández.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1112

[TL-1113]

PADILLA, José/MARQUINA, Pedro

**A ver qué pasa, Colasa**

Revista en 2 actos.  
 Libreto de Ricardo González de Toro / Miguel Mihura  
 Álvarez.  
 Números sueltos de una reforma, manuscritos.  
*Personajes*: Ballenilla, Canodaria, Colasa, Coro.  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1113**

[TL-1114]

**PADILLA, José****¡Almas distintas!**

Zarzuela dramática en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.  
 Libreto de Ventura de la Vega.  
 Partitura manuscrita; partes de apuntar manuscritas.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estraxo*: T. de Noviciado (Madrid), 11-II-1911.

**MPO/1114**

[TL-1115]

**PADILLA, José****Ana María**

Revista en 2 actos y 8 números.  
 Libreto de Muñoz Román  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estraxo*: Madrid, 1954

**MPO/1115**

[TL-1116]

**PADILLA, José****¡Con el pelo suelto!**

Obra teatral en 10 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes*: El Ambar, el Benjuí, Cristeta, Marcos, la Mirta,  
 el Nardo, el Opalo, Perfecto, la Rifadora, Segundo, la  
 Voluptuosidad, Coro.  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, sax, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1116**

[TL-1117]

**PADILLA, José/FERRI****Cuidado con las señoras**

Revista en 2 actos y 12 números.  
 Libreto de Polo López / García Loygorri.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, sax, tp, tpt, tbn, perc, p, cu.  
*Estraxo*: 1940

**MPO/1117**

[TL-1118]

**PADILLA, José****El divino juguete**

Zarzuela en 1 acto y 8 números.  
 Libreto de José Quilis Pastor.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla*: Fl, cl, vln, vlc, cb.  
*Estraxo*: T. de Noviciado (Madrid), 1911.

**MPO/1118**

[TL-1119]

**PADILLA, José****El mantón rojo**

Obra teatral en 1 acto.  
 Libreto de Miguel Mihura Álvarez / Ricardo González del  
 Toro.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estraxo*: T. Eldorado (Barcelona), 18-XII-1916.

**MPO/1119**

[TL-1120]

**PADILLA, José****El Príncipe complaciente**

Obra teatral.  
 Borrador de los números 3 y 4, manuscritos (originales de  
 Padilla).  
*Personajes*: Colomba, Coro.

**MPO/1120**

[TL-1121]

**PADILLA, José**

**El sueño de Putifar**

Obra teatral en 10 números.

Partitura manuscrita; libreto manuscrito.

*Personajes:* Juanito Coll, Lalandia, Lolo, Lota, Pepito Coll.

Pita, Quique, el Semíramis, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1121**

[TL-1122]

PADILLA, José

**Hotel Marcial**

Opereta en 1 acto y 8 números.

Libreto de Ricardo González del Toro / Miguel Mihura

Alvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1122**

[TL-1123]

PADILLA, José

**Judith, la viuda hebrea**

Opereta bufo-trágica en 1 acto, 5 cuadros y 10 números.

Libreto de Gonzalo Jover / Juan Eugenio Morant.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Isaías, Jeremías, Judith, Matafías, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Victoria (Barcelona), 17-IX-1917.

**MPO/1123**

[TL-1124]

PADILLA, José

**La bella burlada**

Obra teatral en 3 actos.

Libreto de José A. de Prada.

Partitura manuscrita; papeles de estudio manuscritos.

*Personajes:* Coro, Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1124**

[TL-1125]

PADILLA, José

Teatro Lírico 1

**La codorniz sencilla**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Libreto de Migi el Mihura / González del Toro / Pascual Marquina.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1125**

[TL-1126]

PADILLA, José

**La chacha Rodríguez y su padre**

Revista en 2 actos y 11 números.

Libreto de José Muñoz Román.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, sax, tp, tpt, tbn, perc, p, cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 19-X-1956.

**MPO/1126**

[TL-1127]

PADILLA, José

**La dama del sol**

Zarzuela en 15 números.

Libreto de José A. de Prada.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Coro, Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, gui, band, cu.

**MPO/1127**

[TL-1128]

PADILLA, José

**La ladrona**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Beatriz, un Campesino, un Húngaro, Nicanor,

Roque, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1128**

[TL-1129]

PADILLA, José

**La mayorala**

Zarzuela en 15 números.

Libreto de José A. de Prada.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carvajal, Fernando, Jimeno, Lara, Lega.

Mariluz, Pontes, Romero, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/1129**

[TL-1130]

PADILLA, José

**La oración de la vida**

Comedia lírica en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Manuel Fernández Palomero / Marsaus.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Clarita, Gabriela, Madre Superiora, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* 1926

**MPO/1130**

[TL-1131]

PADILLA, José

**La verdad por delante**

Parodia lírica en 1 acto y 9 números.

Libreto de Silva Aramburu / Miguel Casals / José Puy.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ana Bolena, Enrique VIII, Trost, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1131**

[TL-1132]

PADILLA, José

**Las pícaras faldas**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de Miguel Mihura Alvarez / Ricardo González de Toro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces -sin especificar personajes-.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Gran Teatro, 22-XII-1911.

**MPO/1132**

[TL-1133]

PADILLA, José

**Lo que fue de la Dolores**

Obra teatral en 12 números.

Libreto de José M<sup>o</sup> Acevedo.

Papeles sueltos para voz y piano, manuscritos.

*Personajes:* Cirilo, Chato, Chupacirios, Damiana, Dolores,

Eusebio, José, Lázaro, Pedro, Petra, Tomasa, Coro.

**MPO/1133**

[TL-1134]

PADILLA, José

**Los apaches**

Melodrama a lo "grand-gignol" en 1 acto, 4 cuadros y 13 números.

Libreto de Aurelio González Rendón.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Mari, Robert, el Rúa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de Noviciado (Madrid), 17-XI-1911.

**MPO/1134**

[TL-1135]

PADILLA, José

**Los hombres de empuje**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Antonio Soler.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, cl, vln, cb.

**MPO/1135**

[TL-1136]

PADILLA, José

**Los invicibles**

Obra teatral en 12 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amarando, Doña Blanca, Doña Clara, Don

Digno, Felisa, Don Iñigo Alonso, Doña Mencía, Pen-

Pen, Trompeteras, Doña Urraca, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1136**

[TL-1137]

PADILLA, José

**Los maridos de Lidia**

Obra teatral en 12 números.

Libreto de Silva Aramburu.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1137

[TL-1138]

PADILLA, José

**Luzbel**

Opereta en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de José Aguado / Miguel Nieto

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Belsan, Bernardo, Elena, Luz del Jerónimo,

Grrof, Luzbel, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Tivoli (Barcelona), 7-XI-1917.

MPO/1138

[TL-1139]

PADILLA, José

**¡Mucho cuidado con Lola!**

Revista en 2 actos y 11 números.

Libreto de Tomás Borrás / Andrés Kramer.

Partitura manuscrita; papeles de estudio manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, sax, fg, tp, tpt, tbn, perc, lir, cu.

MPO/1139

[TL-1140]

PADILLA, José

**¡Oh... tiro liro!**

Revista en 1 acto y 4 números.

Libreto de Tomás Vives / Silva Aramburu / Beltrán Lía.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* el Diablo rondador (sin especificar el resto de los personajes), Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* 1943

MPO/1140

Teatro Lírico 1

[TL-1141]

PADILLA, José/FERRI

**¡Repoker ...! de corazones**

Revista en 14 números.

Libreto de Rafael Fernández-Shaw / Manuel Paso Andrés

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Dumas, Dunkan, Fuly, Gaby, Mac, Mary, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1141

[TL-1142]

PADOVANI, A./ROSSI, Domingo

**Cola fina**

Sainete lírico en 1 acto.

Libreto de Muñoz Seca / Fernández.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita; papeles n manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, arp, cu.*Fecha de composición:* Mayo de 1917.

MPO/1142

[TL-1143]

PADRON, Enrique

**Fruta prohibida**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Angel M<sup>a</sup> Segovia.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aruro, Carmen, Pepe.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tpt, cm, tbn, tím, cu.*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 24-XI-1887.

MPO/1143

[TL-1144]

PAGES GIMENEZ, J.

**¡¡¡Pirata!!!**

Episodio lírico en 1 acto.

Libreto de Pedro M. Alcántara.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Capitán, Cautiva, Cautivo, Melitón, Silvio, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

MPO/1144

[TL-1145]

PAHISSA, Jaime

**Marianella**

Ópera en 3 actos.

Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Partitura editada en 1925.

*Personajes:* Florentina, Marianella, Pablo, el Padre de Florentina, el Patriarca de la aldea, Teodoro Golfín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. del Liceo (Barcelona), 31-III-1923.

*Notas:* Según la novela de Benito Pérez Galdós.

MPO/1145

[TL-1146]

PALACIOS, Rafael

**El Príncipe de opereta**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Dai-Nathe, Dai-Nitha, General, Farolón, Príncipe.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1146

[TL-1147]

PALACIOS, Rafael/PADILLA, José

**La europea**

Obra teatral en 9 cuadros.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1147

[TL-1148]

PALOS, F. / ORTIZ DE ZARATE, José

**La chica de Mari-Pepa**

Obra teatral en 12 números.

Libreto de A. Carreño / Luis Fernández de Sevilla.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Engracia, Fernando, Golfo, Manolo, Pepa, Ramiro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, sax, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1148

[TL-1149]

PARAMOS

**Nobleza en Sevilla**

Obra teatral en 3 actos.

Libreto de Rogelio García.

Guión de orquesta manuscrito.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1149

[TL-1150]

PARERA CAMPOBADAL, José

**El cantinero del Tercio**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Manuel Fernández Bayot.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carrito, Legionarios (sin especificar el resto de los personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* Barcelona, abril de 1922.

MPO/1150

[TL-1151]

PARERA CAMPOBADAL, José

**La canción del destierro**

Obra teatral en 2 actos y 12 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tm, perc, arp, cu.

MPO/1151

[TL-1152]

PARODI, Juan

**El club de las Magdalenas**

Can-can en 1 acto y 5 números.

Libreto de Salvador M<sup>º</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 28-XI-1868.

MPO/1152

[TL-1153]

PEDRELL, Felipe



**I Pirinei**

Trilogía en 3 cuadros (1. El Conde de Foix; 2. Rayo de luna; 3. La jornada de Panissars) y 1 prólogo.

Libreto de Víctor Balaguer (traducción del italiano de José María Artiga y Pereira).

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fls. obs. cl. cl. fgs. tps. tps. tbn. tu. perc. arp. cu.

*Estreno:* T. del Liceo (Barcelona), 4-I-1902.

**MPO/1153**

[TL-1154]

**PENELLA, Manuel**

**Aquí hacen falta tres hombres**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Libreto de Sebastián Franco Padilla.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gloria, Luz, Paz, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 28-III-1930.

**MPO/1154**

[TL-1155]

**PENELLA, Manuel**

**Curro Gallardo**

Obra teatral en 20 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

*Fecha de composición:* 1934.

**MPO/1155**

[TL-1156]

**PENELLA, Manuel**

**Don Gil de Alcalá**

Opera cómica española en 3 actos y 28 números.

Libreto de Manuel Penella.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Orquesta de cuerda y dos arpas.

*Fecha de composición:* 1932.

*Estreno:* T. Novedades (Barcelona), 27-X-1932.

**MPO/1156**

[TL-1157]

**PENELLA, Manuel**

**El espejo de las doncellas**

Pasatiempo cóico-lírico-bailable en 1 acto, 5 cuadros y 12 números.

Libreto de Antonio Paso (hijo) / Enrique Paso / Francisco de Torres.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Casimiro, Domingo, Godo, Maimona, Margarita, Faulette, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

*Fecha de composición:* 1926.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 15-XII-1927.

**MPO/1157**

[TL-1158]

**PENELLA, Manuel**

**El hermano lobo**

Obra teatral en 17 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/1158**

[TL-1159]

**PENELLA, Manuel**

**El huevo de Colón**

Sánete-vodevil-revista en 1 acto, 10 cuadros y 9 números.

Libreto de Antonio Paso (hijo) / Manuel Penella.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Seis Cocottes, Jefe y empleados de un coche-cama, Maravillas, Picadoras, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Cervantes (Madrid), 27-X-1931.

**MPO/1159**

[TL-1160]

**PENELLA, Manuel**

**El padre cura**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Manuel Moncayo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tbn. cm. tm. perc. cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 9-IV-1908.

**MPO/1160**

[TL-1161]

**PENELLA, Manuel**

### **El paraíso perdido**

Bufonada cómico-lírica en 1 acto, 3 cuadros y 11 números.  
 Libreto de José Jackson Veyán / Gabriel Merino.  
 Dos partituras manuscritas; parte de apuntar manuscrita;  
 particellas manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. tpts. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eldorado, 17-VI-1898.

**MPO/1161**

[TL-1162]

**PENELLA, Manuel**

### **Entrar por uvas**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Francisco Torres / Manuel Penella.  
 Partitura manuscrita del número 4.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. cl. sax. tpt. tbn. bat. arm. p. cu.

*Estreno:* T. Martín, 29-XII-1927.

**MPO/1162**

[TL-1163]

**PENELLA, Manuel**

### **Jazz-band**

Obra teatral en 20 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Jimmy, Kitty, Taka, (sin especificar el resto de los personajes).

*Plantilla:* Cl. sax. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/1163**

[TL-1164]

**PENELLA, Manuel**

### **Ku-Klux-Klan**

Obra teatral en 2 actos y 9 números.

Libreto de M. Carballeda / A. González Álvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Española, Nanette (sin especificar el resto de los personajes). Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Maravillas, 16-I-1931.

**MPO/1164**

[TL-1165]

**PENELLA, Manuel**

### **La isla de los placeres**

Obra teatral en 12 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Criollas, Champagne, Juanito, Doña Paca, Panch o. Paulovich, Pepe, Pingolino.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1165**

[TL-1166]

**PENELLA, Manuel**

### **La malquerida**

Obra teatral en 13 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Acacia, Benita, Esteban, Norberto, Raimunda, Rufina.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.

*Fecha de composición:* 1935.

**MPO/1166**

[TL-1167]

**PENELLA, Manuel**

### **La pandilla**

Obra teatral en 2 actos y 10 números

Libreto de Luis Bellido Falcón / Ramón Bertrán Reyna / Manuel Penella

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces sin especificar personajes. Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Maravillas, 21-XI-1930.

**MPO/1167**

[TL-1168]

**PENELLA, Manuel**

**La última carcelera**

Obra teatral en 2 actos y 8 números.

Libreto de A. y José Ramos Martín.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, Cándido, Domingo, Eulalia, Macario,

Paula, Pedro, Pepillo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Fecha de composición:* Marzo de 1926.

*Estreno:* T. Novedades, 3-IV-1926.

**MPO/1168**

[TL-1169]

PENELLA, Manuel

**Las musas latinas**

Revista lírico-fantástica en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Manuel Moncayo.

Números sueltos de la partitura manuscrita.

*Personajes:* Dos Apaches, un Gendarme, un Pollo elegante.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Gran Teatro de Madrid, 24-IV-1914

**MPO/1169**

[TL-1170]

PENELLA, Manuel

**La tentación**

Escenas líricas en 1 acto y 9 números.

Libreto de Plácido Centeno Román.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, cms, tps, tbn, ta, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1170**

[TL-1171]

PENELLA, Manuel

**¡Viva la República!**

Obra teatral en 2 actos y 9 números.

Libreto de Manuel Penella.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1931.

*Estreno:* T. Maravillas, 4-IX-1931.

**MPO/1171**

Teatro Lírico I

[TL-1172]

PEÑA, Ignacio de la

**Guillermo Tell**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camila, Ninette, Manón, Matadoras, Pérez,

Pipetto, Tiradoras, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1172**

[TL-1173]

PEREZ, Andrés (seudónimo).

**Ludovico y Aaulfo, o La velada de los ángeles**

Juguete cómico-lírico-bailable en 1 acto y 4 números.

Libreto de Francisco Flores García.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, f, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Lara (Madrid), 28-XII-1893.

**MPO/1173**

[TL-1174]

PEREZ AYALA, Juan/ESPINAR ODERO, Antonio

**El usurero**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de José Pérez Robles.

Partitura manuscrita; libreto manuscrito.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1174**

[TL-1175]

PEREZ AYALA, Juan/RIO MAESTRE, J. del

**La gitanilla isleña**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita; partitura reducida para piano manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1914.

[11]  
**MPO/1175**

[TL-1176]

PEREZ CABRERO, Francisco

**Las grageas de Hércules**

Obra teatral en 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angela, Frontignon, Lavarette, Udetle.*Plantilla:* Flut. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Archivo original:* T. Tivoli (Barcelona).

MPO/1176

[TL-1177]

PEREZ SORIANO, Agustín

**La Miguela**

Boceto dramático en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de Agustín P. Soriano / Manuel R. Gómez

Salcedo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juana, Miguela, Pedro, Quintín.*Plantilla:* Flut. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tm. perc. cu.*Fecha de composición:* verano de 1906.*Estreno:* T. Apolo (Madrid). 8-III-1906.

MPO/1177

[TL-1178]

PEREZ SORIANO, Agustín

**Las tumbonas**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Flut. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1178

[TL-1179]

PEREZ SORIANO, Agustín

**Ley de herencia**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Flut. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tm. cu.*Fecha de composición:* Copia de 1906.

MPO/1179

[TL-1180]

PEYDRO, Vicente

**Agradar es el propósito**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Libreto de Vicente García Valero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Abundio, Dictinio.*Plantilla:* Flut. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Princesa (Madrid). 15-XIII-1883

MPO/1180

[TL-1181]

PIGEM PLA, Martirian

**El timo de un portugués, o El manús de Lavapiés**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de G. Hernández Mir.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aviadora, Madeira, Palomero, Vedrines, la

Reina del cabaret, Coro.

*Plantilla:* Flut. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición:* 12-II-1925.

MPO/1181

[TL-1182]

POLIE, D. M. (seudónimo de LOPEZ DE TORO, Emilio)

**¡¡Los miras!!**

Sainete lírico-taurino en 1 acto.

Libreto de Francisco Palomares del Pino.

Dos partituras manuscritas: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Flut. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Duque (Sevilla). 27-I-1909.

MPO/1182

[TL-1183]

POLUX (seudónimo)

**¿A que no sé quién soy yo?**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Cástor (seudónimo).

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bartolo, Condesa, Pantaleón, Pepa.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tm. tr. li. cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 20-X-1874.

**MPO/1183**

[TL-1184]

**PORRAS SOMOZA, Antonio**

### **Las mil y dos noches**

Humorada cómico-líric en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Manuel Escalante / Miguel Rey.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 10-X-1907.

**MPO/1184**

[TL-1185]

**PORRAS SOMOZA, Antonio**

### **¡A Roma se va por todo!**

Quisicosa política en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.  
 Libreto de José Quilis Pastor.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. la Latina (Madrid), 17-VIII-1910.

**MPO/1185**

[TL-1186]

**POZAS, Angel**

### **La romería de Miera**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.  
 Libreto de Eusebio Sierra.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Nela, Perico, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela, 26-III-1890.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1186**

[TL-1187]

**PRAT, Daniel**

### **¡Sin mujeres!**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Pedro Joaquín Acacio Duarte.

Teatro Lírico I

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juan, Juanillo, Doña Tecla, Trinidad, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1187**

[TL-1188]

**PUCHOL, Antonio**

### **Academia modernista**

Escuela lírico-cómico-bailable en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Ventura de la Vega.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 21-XII-1910.

**MPO/1188**

[TL-1189]

**PUCHOL, Antonio**

### **Flor del camino**

Zarzuela cómico-dramática en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.  
 Libreto de José Salsalobre (hijo) / Andrés Bolarán.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Agustina, Delfina, Lázaro, Quiterio, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Alfonso XIII (Melilla), 11-III-1913.

**MPO/1189**

[TL-1190]

**PUCHOL, Antonio**

### **Quien radio escucha, su mal oye**

Obra teatral.  
 Número suelto manuscrito.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. crns. tbn. perc. arp. p. cu.

**MPO/1190**

[TL-1191]

**QUESADA, Luis**

### **La gloria del vencido**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1191**

[TL-1192]

QUINTERO, Juan

### El alma de la copla

Comedia lírica en 3 actos y 5 cuadros.

Libreto de Antonio Quintero / Pascual Guillén.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Fuencarral (Madrid), 20-XII-1929.

**MPO/1192**

[TL-1193]

QUINTERO, Juan/LOPEZ, Francisco

### La canción del amor mío

Zarzuela en 2 actos y 10 números.

Libreto de A. Quintero / José M<sup>a</sup> Arozamena.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-I-1958.

**MPO/1193**

[TL-1194]

QUINTERO, Juan

### Yola

Zarzuela cónica moderna en 2 actos.

Libreto de Sáenz de Heredia / Vázquez Ochoa.

Partitura manuscrita: números editados fotocopiados.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. ob. cl. sax. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/1194**

[TL-1195]

RADA, Ricardo

### El licenciado de Villamelón

Humorada cómico-lírica en 1 acto y 3 números.

Libreto de Ventura de la Vega / Eduardo Ruiz del Valle.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cristóbal, Micaela.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tpt. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich

**MPO/1195**

[TL-1196]

RADA, Serafín

### Fotografía feminista

Humorada cómico-lírica en 1 acto, 3 cuadros y 6 números

Libreto de Daniel Garrido.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/1196**

[TL-1197]

REAL HORRACH, Francisco

### Frivolité

Opereta en 1 acto y 2 cuadros.

Libreto de José L. Moll.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlota, Valeriano, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1916.

**MPO/1197**

[TL-1198]

REAL HORRACH, Francisco

### Gesto soberano

Opereta en 2 actos.

Libreto de Andrés Barceló.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Española, Ganimedes, Jupiter, Minerva, Tierra, Venus, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1915.

**MPO/1198**

[TL-1199]

REBOLLO, Modesto

### La dulzaina del charro

Zarzuela castellana en 2 actos.

Libreto de Adolfo Torrado Estrada.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Ana María, Estudiantes, Martina, Miguel, Pañero, Coro.

*Estreno:* T. de la Latina, 23-VI-1932.

**MPO/1199**

[TL-1200]

REBOLLO, Modesto

### Apaches

Zarzuela en 2 actos y 13 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juan, León, Lidia, Margot, Marión, Olmedo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, ems, tbn, tu, perc, cu.

*Fecha de composición:* 3-IX-1933.

**MPO/1200**

[TL-1201]

REIG, Luis

### El incógnito

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ricardo Aparicio.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alfredo, Blasa, Tecla, Virtudes.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Ruzafa (Valencia), 20-III-1901.

**MPO/1201**

[TL-1202]

REIG, Luis

### La mariposa

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ciclista, Cronista, Hípico, Látigo, Náutico, Hípico, Venatorio, Pura, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/1202**

[TL-1203]

REIG, Luis

Teatro Lírico I

### La nueva industria

Sainete lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Luciano Boada.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Bautista, Jesusa, Lucita, Pablo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de Variedades, 23-IX-1895.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

*Notas:* Sobre un pensamiento de Demery.

**MPO/1203**

[TL-1204]

REIG, Luis

### Libertad de cultos

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Gitana, Patricio, Coro.

*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1204**

[TL-1205]

REIG, Luis

### Los berrugones

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cabezón, Fona, Gabino, Lola, Víctor, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/1205**

[TL-1206]

REIG, Luis

### Virgen y mártir

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Braulio, Felipe, Juan, Julia, Pedro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/1206**

[TL-1207]

REIG, Mariano

## Las carolinas

Zarzuela en 1 acto.  
Partitura del nº 1 manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1207

[TL-1208]

REIG, Tomás

## A oposición

Zarzuela en 1 acto y 2 cuadros.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aurora, Don Lino, Petra, Teodoro, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1208

[TL-1209]

REIG, Tomás

## A toda vela

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Adelina, Carlos, Federico, Isabel.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1209

[TL-1210]

REIG, Tomás

## Agencia teatral

Caricatura cómico-lírica en 1 acto y 4 números.  
Libreto de Ramón de Marsal.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Bienvenido, Cándido, Consuelo, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Felipe (Madrid). 27-VII-1885.

MPO/1210

[TL-1211]

REIG, Tomás

## ¡Altol, procedente de empeños

Sánete en 1 acto.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Clarita, Manolita, Manolito, Pantaleón, Pepa, Doña Serafina, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* Junio de 1888.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1211

[TL-1212]

REIG, Tomás

## Amantes americanos

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 7 números.  
Libreto de Eduardo Navarro Gonzalvo / Manuel Arenas.  
Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Don Juan, Doña Juana, Lola, Luis, Don Martín, Tomasa.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 1885.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid). 11-VIII-1885.

MPO/1212

[TL-1213]

REIG, Tomás

## Carambola rusa

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.  
Libreto de Gabriel Merino.  
Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Cosme, Elisa, Rita, Tomás.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Esclava (Madrid). 28-II-1887.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1213

[TL-1214]

REIG, Tomás



## Carmela

*Parodia lírica de la ópera Carmen en 1 acto y 3 cuadros.*  
 Libreto de Salvador M<sup>o</sup> Granés.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Carmela, Escamón, Frasquita, Coro.  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 19-I-1891.  
*Estreno:* T. Principal (Barcelona), 24-I-1891.

**MPO/1214**

[TL-1215]

REIG, Tomás

en

## Con mi nombre y apellido

*Zarzuela en 1 acto y 4 números.*  
 Partitura manuscrita y partes de apuntar manuscritas.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1215**

[TL-1216]

REIG, Tomás

## Cuba

*Episodio lírico-dramático en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.*  
 Libreto de Jesús López Gómez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Caracolillo, Esperanza, Santiago, Coro.  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Parish (Madrid), 11-XII-1896.

**MPO/1216**

[TL-1217]

REIG, Tomás

## El canario más sonoro

*Apropósito cómico-lírico en 1 acto y 5 números.*  
 Libreto de Enrique Sánchez Seña.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Don Cosme, Roberto.  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Maravillas, 31-VIII-1888.

**MPO/1217**

[TL-1218]

REIG, Tomás

## El cercado ajero

*Zarzuela en 1 acto y 2 números.*  
 Libreto de Eduardo Navarro Gonzalvo.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Agustín, Ramón, Rosalía.  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1218**

[TL-1219]

REIG, Tomás

## El chinpero

*Zarzuela en 1 acto y 2 números.*  
 Libreto de Luis Cocat.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Facundo, Gorgonio, Margarita, Nicasio.  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 2-VIII-1883.

**MPO/1219**

[TL-1220]

REIG, Tomás

## El día del juicio

*Sainete lírico en 1 acto, 4 cuadros y 5 números.*  
 Libreto de Enrique Prieto / Joaquín Barbera.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Alguacil, Alcalde, Director, Profesor 1<sup>o</sup>,  
 Profesor 2<sup>o</sup>, Sebastiana, Coro.  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 12-V-1889.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 18-V-1889.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1220**

[TL-1221]

REIG, Tomás

## El furriel de la 3<sup>a</sup>

*Zarzuela en 1 acto y 5 números.*  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carmela, Fernando, Furriel, Petra, Coro.  
*Plantilla:* Flt. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1221**

[TL-1222]

REIG, Tomás

**El hermano mayor**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Cándido, Don Eloy, Don José, Leontina, Trinidad.

MPO/1222

[TL-1223]

REIG, Tomás

**El hombre mosca**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, Cosme, Pura, Tomasete, Virtudes.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1223

[TL-1224]

REIG, Tomás

**El mundo y sus arrabales**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de José de la Cuesta / Manuel R. Saavedra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Lancero (sin especificar el resto de los personajes).*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 6-I-1883.

MPO/1224

[TL-1225]

REIG, Tomás

**El ruiseñor**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alfredo, Clara, Don Claudio, Julián.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1225

[TL-1226]

REIG, Tomás

**El zaragozano**

Almanaque cómico-lírico-político en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita; libretto editado por J. Rodríguez; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Invierno, Otoño, Primavera, Verano.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Reboletos (Madrid), 4-VIII-1886.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1226

[TL-1227]

REIG, Tomás

**En corral ajeno**

Juguete cómico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ramón López Montenegro.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Don Casimiro, Enrique, Socorro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* Junio de 1888.*Estreno:* T. Elava (Madrid), 26-IV-1906.

MPO/1227

[TL-1228]

REIG, Tomás

**En las Venas**

Sainete en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Agentes 1º y 2º, Don Modesto, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 24-XI-1887.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1228

[TL-1229]

REIG, Tomás

**Florentina**

ete cómico-lírico en 1 acto.  
 eto de Juan Redondo y Mendiña.  
 titura manuscrita.  
*Personajes:* Cándido, Don José, Leonina.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Variedades, 17-XI-1885.

**MPO/1229**

**[L-1230]**

REIG, Tomás

### anar el pleito

uguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 ibreto de Francisco Flores García.  
 os partituras manuscritas; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Baltasar, Clara, Gaspar, Melchor.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 10-VI-1885.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1230**

**[TL-1231]**

REIG, Tomás

### Juan del pueblo

Farsa lírica en 1 acto, 4 cuadros y 5 números.  
 Libreto de Calixto Navarro / Manuel Arenas.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Blanco, Política, Coro.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 8-VII-1886.

**MPO/1231**

**[TL-1232]**

REIG, Tomás

### Jugar con trampa

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Don Bernardo, Doña Cándida.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 12-XI-1882.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1232**

**[TL-1233]**

REIG, Tomás

### La de Roma

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Diego, El rique, Isabel, Ricardo.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 30-VI-1889.  
*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 10-VIII-1889.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1233**

**[TL-1234]**

REIG, Tomás

### ¡¡La fin del mundo!!

Prolección cómico-lírico-burlesca en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Calixto Navarro / Pedro de Górriz.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Angelita, Señor Bernardo, Cigarrera, la Pepa.  
 Coro.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 24-VI-1886.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1234**

**[TL-1235]**

REIG, Tomás

### La gorra de Gómez

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* El Alcalde, Fernando, Luisa, Paulina, Perea.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Fecha de composición:* Octubre de 1887.

**MPO/1235**

**[TL-1236]**

REIG, Tomás

### La levita nueva

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Enrique, Pepito, Procopio.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1236**

[TL-1237]

REIG, Tomás

### La Lolilla ha aparecido

Sainete en 2 actos.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* El Cartero, el Ciego, Lolilla, Coro.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1237**

[TL-1238]

REIG, Tomás

### La madeja se enreda

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Salvador Lastra.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Caralimpio, Damián, Juanita.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Variedades, 27-X-1884.

**MPO/1238**

[TL-1239]

REIG, Tomás

### La noche de la boda

Opereta cómica en 1 acto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Ernesto, Fernando, Mariquita, Pepe, Rosa.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* Junio de 1889.

**MPO/1239**

[TL-1240]

REIG, Tomás

### La Pilarica

Zarzuela cómica en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Carlota, Eufrasia, Lorenzo, Don Pedro, Pilarica, Portevich, Roberto, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 6-V-1908.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1240**

[TL-1241]

REIG, Tomás

### Las niñas de Ecija

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita; partecillas manuscritas.  
*Personajes:* Carmen, Directora, Luis, Pascual, Sofía, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cru. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* Octubre de 1885.

**MPO/1241**

[TL-1242]

REIG, Tomás

### Las torceras

Sainete lírico-taurómico, flamenco-bailable, en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Manuel Cuartero.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Concha, Panaderos, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Maravillas, 24-VIII-1888.

**MPO/1242**

[TL-1243]

REIG, Tomás

### Los salimbanquis

Melodrama lírico en 3 actos y 12 números.  
 Libreto de Calixto Navarro.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Diana, Estrella, Gaspar, Gilberto, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 7-V-1886.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1243**

[TL-1244]

REIG, Tomás

**Madrid viejo y Madrid nuevo**

Paralelo lírico en 1 acto y 8 cuadros.

Libreto de Calixto Navarro / Manuel Arenas.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Calés, Tranvía, Coro.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición*: 21-VII-1886.*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 13-XI-1886.

MPO/1244

[TL-1245]

REIG, Tomás

**Magia blanca**

Pasillo cómico-lírico en 1 acto, 2 cuadros y 3 números.

Libreto de Calixto Navarro / Javier de Burgos.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Andrés, Josefina.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno*: T. Recoletos (Madrid), 23-VI-1886.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1245

[TL-1246]

REIG, Tomás

**¡¡Miss Eval!**

Disparate cómico-lírico en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: Miss Eva, Pantaleón, Miss Venus, Coro.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición*: Enero de 1886.*Estreno*: T. Martín (Madrid), 12-I-1886.

MPO/1246

[TL-1247]

REIG, Tomás

**Músico y juez**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Juan Redondo y Mendiña.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

Teatro Lírico 1

*Personajes*: Can astión, Don Fortunato, Rita, Sabandija.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno*: T. Maravillas, 17-IX-1936.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1247

[TL-1248]

REIG, Tomás

**Nido de amor**

Entretenimiento lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Calixto Navarro / Nicolás M. Rivero.

Partitura manuscrita; seis partituras editadas; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: An onia, Esperanza, Rafael, Salvador.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno*: T. Apolo (Madrid), 8-V-1885.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1248

[TL-1249]

REIG, Tomás

**Odio de raza**

Humorada cómico-lírica en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Alcalde, Baltasara, Joaquinito, Juanita, Coro.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1249

[TL-1250]

REIG, Tomás

**Pan negro**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: Luciano, Pilar, Roque.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno*: T. Esclava (Madrid), 19-XI-1888.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1250

[TL-1251]

REIG, Tomás

**Plan de estudios**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Calixto Navarro.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Colegiales, Francisco, Juana, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Maravillas, 2-VI-1888.

MPO/1251

[TL-1252]

REIG, Tomás/TABOADA STEGER, Joaquín

**¿Quién es el loco? (Olla de grillos)**

Obra teatral en 2 actos y 9 números.  
 Parte de apuntar manuscrita; números sueltos de la partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 25-VIII-1887.

MPO/1252

[TL-1253]

REIG, Tomás

**Salud**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Eufonio, Máximo, Salud.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 7-XI-1884.

MPO/1253

[TL-1254]

REIG, Tomás

**Se guisa de comer**

Sainete en 1 acto y 2 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Amparo, Gregoria, Manuela, Paco, el Poeta, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* Agosto de 1887.

MPO/1254

[TL-1255]

REIG, Tomás

**Un lío en el ropero**

Disparate cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Enrique Zúñel / Antonio Croselles.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Don Cosme, Mangarini, Tomasa.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* Septiembre de 1983.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 4-IX-1883.

MPO/1255

[TL-1256]

REIG, Tomás

**Un lunático**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Enrique Prieto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Don Eloy, Luis, Rosalía.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 15-VI-1885.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1256

[TL-1257]

REIG, Tomás

**Un pagaré a la orden**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de José Usúa.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Blanca, Gaspar, María, Rafael, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 13-V-1889.

MPO/1257

[TL-1258]

REIG, Tomás

**Una muñeca**

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Manuel Arenas.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carmen, Cándido, Félix, Don Serapio.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 28-VI-1886.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1258

[TL-1259]

REIG, Tomás

**Verónica y Volapié**

Juguete lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Pedro Escamilla / José Beltrán.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Con Blas, Curro, Tío Tomé, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 26-III-1885.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1259

[TL-1260]

REÑE CASTELLA, Enrique/MARTÍ, Salvador

**La maja de Goya**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 11 números.

Libreto de Manuel Falcón / Enrique Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Madrileño, 7-IX-1908.

MPO/1260

[TL-1261]

REÑE CASTELLA, Enrique

**Los infelices**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1261

[TL-1262]

REPARAZ, Antonio

**A cual más feo**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Juan de la Puerta Vizcaíno.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Caudal, Marquesa, Narciso, Roquelaurre, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1262

[TL-1263]

REPARAZ, Antonio

**Ardides y cuchilladas**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Juan Belza.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Un Brigadier, Caballero Bernanes, Cantarelli,

Comúnes, Giro, Isabel, Joven Condesa de Mental,

Margarita, Mergí, Nise, Pedro, Reina de Navarra.

Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 23-II-1891.

MPO/1263

[TL-1264]

REPARAZ, Antonio

**El magnetismo... ¡animal!**

Filla cómico-lírica en 1 acto y 3 números.

Libreto de Luis Cortés y Suñer.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Agapito, Cornelio, Emilia, Prisca, Venancio.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 17-XI-1860.

MPO/1264

[TL-1265]

REPARAZ, Antonio

**El novillero**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonia, Fatigas, Don Lesmes, Coro.*Plantilla:* Fl, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1265

[TL-1266]

REPARAZ, Antonio

**El pajecillo**

Episodio histórico en 1 acto.

Libreto de Emilio Mozo Rosales.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Diego, Miranda, el Rey, Tesorero, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 28-VI-1872.

Archivo original: Vicente de Lalama.

MPO/1266

[TL-1267]

REPARAZ, Antonio

### El paraíso en Madrid

Gaceta lírica en 3 actos.

Libreto de Luis Rivera.

Partitura para banda manuscrita.

*Personajes:* Un Actor, Adelaida, Aníbal, Antonio el Barón de la Escuela, un Aguador, el Autor de un teatro, un Bailarín, Cándido Alegre, un Ciego, Don León Lobo, un Mozo de café, el Mozo de las sillas, Isabel, una Señorita, Teresa, el Traspunte, un Vendedor, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, cm, tbn, flis.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 21-XII-1860.

MPO/1267

[TL-1268]

REPARAZ, Antonio

### La casa del abuelo

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de José Jackson Veyán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Blas, Carlos, Julián, Roque, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1268

[TL-1269]

REPARAZ, Antonio

### La gitanilla

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Francisco G. Cuevas.

Partitura manuscrita: cinco partituras editadas (Lodre).

*Personajes:* Estrella, Gitanilla, Maricastañas, Don Tello.

Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 8-III-1861.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 27-IX-1861.

MPO/1269

[TL-1270]

REPARAZ, Antonio

### La sombra de Nino

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Félix, Don Jerónimo, Don Judas, Don Tomás, Rosa.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1270

[TL-1271]

REPARAZ, Antonio

### Los pájaros del amor

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Calixto Navarro / Angel Povedano.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Blanca, Elvira, Fernández, Fray Joaquín, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 22-XI-1872.

Archivo original: Florencio Fiscowich.

MPO/1271

[TL-1272]

REPARAZ, Antonio

### Traidor inconfeso y bufo

Profecía cómico-lírica en 1 acto.

Libreto de varios autores abonados al Teatro de la Zarzuela.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Ananás, Bum-bum, Género bufo, Mercurio, Musa, Robinson, Talía, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 23-X-1872.

MPO/1272

[TL-1273]

REPARAZ, Federico

### Las alejres comadres

Zarzuela cómica en 1 acto.

Libreto de Enrique Arango.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Cleofás, Leoncio, Serafín, Verónica.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, flis, perc, cu.

*Fecha de composición:* Septiembre de 1894.



*Archivo original:* Florencio Fiscowich  
*Estreno:* T. Principal (Santander), 19-I-1895

**MPO/1273**

[TL-1274]

**REQUEJO, José María P.**

### Aires de la huerta

Obra teatral en 1 acto y 8 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Nieves, Pepet, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 23-I-1914.

**MPO/1274**

[TL-1275]

**REQUEJO, José María P.**

### El pregón de las flores

Obra teatral en 1 acto y 6 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonilla, Marimonia, Pacorro, Pepillo, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1275**

[TL-1276]

**REQUEJO, José María P.**

### Varita e nardo

Sainete cómico-lírico de costumbres gitanas en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 9-II-1914

**MPO/1276**

[TL-1277]

**REY, Adolfo del**

### Norma y Polión

Tragedia lírico-bufo en 1 acto y 8 números  
 Libreto de Luis Escudero y Perosso

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adalgisa, Clotilde, Norma, Orovero, Polión, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.

*Estreno:* T. Lope de Rueda (Sevilla), 18-XI-1871.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

*Notas:* Es una adaptación de la ópera *Norma*, de Bellini.

**MPO/1277**

[TL-1278]

**REY, Adolfo del**

### ¡Valiente sobrinol

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Julio Cardín y Zapata  
 Partitura manuscrita  
*Personajes:* Don Bonifacio, Doña Juana, Matías, Pepito, Roque, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* Salón Teatro del Centro (Sevilla), 5-VII-1883

**MPO/1278**

[TL-1279]

**RIANDRO-GRENET**

### Virgen morena

Obra teatral.  
 Números sueltos de la partitura manuscrita.  
*Personajes:* Belén, José, Coro.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. p. cu.

**MPO/1279**

[TL-1280]

**RIBAS, J.**

### El sueño azul

Obra teatral en 1 acto, 3 cuadros y 10 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes)?  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/1280**

[TL-1281]

**RIBAS, J. c. sep**

### Per teu amor

Sainete lírico en 2 actos, 2 cuadros y 11 números.  
 Libreto de Miguel Poal-Aregall.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Andréu, Lena, Rosó, Thou, Vadó.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Tivoli (Barcelona), 21-XII-1922.

**MPO/1281**

[TL-1282]

**RIBAS, Manuel**

### **En el fondo de la mina**

Melodrama en 1 acto y 2 cuadros.  
 Libreto de José Quilis Pastor.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* Coliseo de la Flor, 6-II-1909.

**MPO/1282**

[TL-1283]

**RIBAS, Manuel/RUIZ DE ARANA, Ernesto**

### **¡Gracias a Dios!**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Antonio Domínguez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1283**

[TL-1284]

**RIBERA, José**

### **Cascabel y Gorrión**

Comedia lírica en 3 actos y 14 números.  
 Libreto de Luis Rindavets.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, sax, tp, tpt, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 24-VI-1953.

**MPO/1284**

[TL-1285]

**RIERA, Enrique**

### **El gorrión**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/1285**

[TL-1286]

**RIERA, Enrique**

### **Mañanita de mayo**

Sainete de costumbres populares malagueñas en 1 acto y 2 cuadros.  
 Libreto de Benito Marín / Manuel Carballada.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Vital Aza (Málaga), 2-IX-1908.

**MPO/1286**

[TL-1287]

**RIERA, Enrique**

### **Mujeres y flores**

Sainete lírico en 3 cuadros.  
 Libreto de José Fernández del Villar / José Juan Casaux.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Consuelo, Gitana, Gorrión, Migueli, Trini, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 1908.

**MPO/1287**

[TL-1288]

**ROCA, Juan**

### **Canto de apache**

Obra teatral en 1 acto y 9 números.  
 Libreto de M. F. Palomero.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Alfiler, Anacleto, Ana María, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Cervantes, 13-VII-1918.

**MPO/1288**

[TL-1289]

**RODRIGO, María**

**Becqueriana**

Opera en 1 acto.

Libreto de Seralín y Joaquín Álvarez Quintero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* La Ilusión, Ninfa, la Pasión, Poeta, la Temura, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 9-IV-1915.

*Notas:* Inspirada en una rima de Bécquer.

MPO/1289

[TL-1290]

RODRIGUEZ

**La pupilera**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1290

[TL-1291]

RODRIGUEZ

**Los dos coroncles**

Juguete en 1 acto y 3 números.

Libreto de Francisco Fernández Gómez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1291

[TL-1292]

RODRIGUEZ, Manuel

**Deuda sagrada (continuación de El Café de Rosalía)**

Paso cómico-lírico en 1 cuadro y 6 números.

Libreto de José Velázquez y Sánchez.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Rosalía, Rubio, Sánchez.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1292

[TL-1293]

RODRIGUEZ, Manuel

**El Café de Rosalía (continuación de El Último Waltz)**

Paso cómico-lírico en 1 cuadro y 6 números.

Libreto de José Velázquez y Sánchez.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Rosalía, Cabo Rubio, Zabulón, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1293

[TL-1294]

RODRIGUEZ, Manuel

**Un concurso de acreedores**

Paso cómico-lírico en 1 cuadro.

Libreto de José Velázquez y Sánchez.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Alberto, Carlos, Elisa.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1294

[TL-1295]

RODRIGUEZ, Manuel

**Una noche de alucno**

Paso cómico-lírico en 1 cuadro.

Libreto de José Velázquez y Sánchez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Teodoro, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* Octubre de 1866.

MPO/1295

[TL-1296]

RODRIGUEZ HERNANDEZ, Hipólito

**¡Altos... y alojamiento**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 2 cuadros.

Libreto de S. M<sup>a</sup> Granés / Florencio Bello.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cosme, Felipa, Indalecio, Jaime, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* Coliseo de la Flor, 22-IX-1909.

MPO/1296

[TL-1297]

RODRIGUEZ HERNANDEZ, Hipólito

**Los triunviros**

Boceto cónico-lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Enrique López.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, fg, tps, crns, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 20-V-1890.

MPO/1297

[TL-1298]

RODRIGUEZ HERNANDEZ, Hipólito

**Música y pianos**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* El Baturo, el Editor, la Moda, el Porvenir.  
 Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

MPO/1298

[TL-1299]

RODRIGUEZ LOSADA, Eduardo

**El gran teatro del mundo**

Opera en 3 actos.  
 Partitura editada por el autor.  
*Personajes:* Autor, Hermano, Labrador, Mundo, Pobre.  
 Rico, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.

MPO/1299

[TL-1300]

RODRIGUEZ PARAMÓS

**En un cortijo andaluz**

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Rogelio Gracia.  
 Dos partituras reducidas para piano, manuscritas.  
*Personajes:* Basilio, Cachorro, Farruco, José, Ladislao.  
 Rosario.

MPO/1300

[TL-1301]

ROGEL, José

**Bruto**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.  
 Libreto de Eloy Perillán.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Clara, Pepa, Pepe, Timoteo, Rogelia.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 1874.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1301

[TL-1302]

ROGEL, José

**Canto de ángeles**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Ricardo Puente y Brañas.  
 Tres partituras manuscritas; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Gitano, Don Simón, Soledad.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Fecha de composición:* 1871.  
*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 13-II-1871.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo / Juan Orejón.  
*Notas:* Escriba sobre un pensamiento de Alfonso Karr.

MPO/1302

[TL-1303]

ROGEL, José

**Carlota y Joaquín**

Zarzuela.  
 Número suelto manuscrito.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1303

[TL-1304]

ROGEL, José

**Cásate por interés**

Zarzuela en 2 actos.  
 Libreto de Luis Rivera.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Diego, Fernando, Ignacio, Luis, Don Matías.  
 Doña Socorro, Sofía, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1304

[TL-1305]

ROGEL, José

### Cinco semanas en globo

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liem.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Elvira, Don Francisco, Matilde, Don Ramón.  
Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1305

[TL-1306]

ROGEL, José

### Cuento de hadas

Zarzuela fantástica en 3 actos, 9 cuadros y 13 números.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Partitura manuscrita; papeles de estudio manuscritos.

*Personajes:* Alcalde, Barón, Baronesa, Marta, Rosendo,  
Sargento, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Príncipe Alfonso (Madrid), 1-V-1875.

MPO/1306

[TL-1307]

ROGEL, José

### Despierta y dormida

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Juan Belza.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, Gabriela, Martina, Polvorilla.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1865.

MPO/1307

[TL-1308]

ROGEL, José

### Dos truchas en seco

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Cuatro partituras manuscritas.

*Personajes:* Lola, Don Marcial, Micaela, Perico.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Arderius (Madrid), 20-X-1869.

MPO/1308

[TL-1309]

ROGEL, José

### El comandante León

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Bautista, Guillermo, Ida, Julia, Pepita, Pepito,  
Serafin, Silvestre.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1309

[TL-1310]

ROGEL, José/FERNANDEZ CABALLERO,

Manuel/HERNANDEZ, Isidoro

### El criado de mi suegro

Zarzuela en 2 actos y 8 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juan, Luis, Lola, Ortiz, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1310

[TL-1311]

ROGEL, José

### El guapo Francisco Esteban

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Carrusel, Coutí, Esteban, Pembroc, Samuel,  
Tomás, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1311



[TL-1312]

ROGEL, José

**El hábito hace al monje**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de José Picón.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Cristián, Felipe, Juan, Margarita, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1865.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 31-X-1870.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.*Notas:* Obra original de Scribe.

MPO/1312

[TL-1313]

ROGEL, José

**El joven Telémaco**

Pasaje mitológico-lírico-burlesco en 2 actos y 9 números.

Libreto de Eusebio Blasco.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amor, Calipo, Mentor, Telémaco, Venus, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1866.*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 22-IX-1866.

MPO/1313

[TL-1314]

ROGEL, José/MODERATI, Cleto

**El lago de las serpientes**

Zarzuela en 3 actos y 14 números.

Libreto de Pedrosa / Francisco Luis de Retes.

Dos partituras manuscritas; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Lola, María Juba, Don Mamerto, Vasco, Victoria.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, tp, tpt, fg, tbn, perc, cu.

MPO/1314

[TL-1315]

ROGEL, José/PEREZ ESCRICH, Enrique

**El manicomio**

Zarzuela en 3 actos.

Partitura manuscrita del acto primero; parte de apuntar manuscrita del acto primero.

*Personajes:* Don Luis, María, Palmira, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1869.

MPO/1315

[TL-1316]

ROGEL, José

**El matrimonio**

Pasillo filosófico en 1 acto.

Libreto de Ricardo Puente y Brañas.

Dos partituras manuscritas; 2 partes de apuntar manuscritas; libreto impreso.

*Personajes:* Cesante, Mujer del cesante, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), 23-XI-1970.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1316

[TL-1317]

ROGEL, José

**El motín de las estrellas**

Disparate lírico-astronómico-bailable en 1 acto y 4 números.

Libreto de varios autores (sin especificar).

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Estrella, Marte, Mercurio, Osa menor, Sol, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Bufos Madrileños, 24-XI-1866.*Archivo original:* Juan Orejón / Eduardo Hidalgo.

MPO/1317

[TL-1318]

ROGEL, José

**El novio**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Emilio Alvarez.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Carmen, Frasquito, Gilito, Juan, Martín, Paz, Rosalía.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 1874.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1318**

[TL1319]

ROGEL, José

### El Rey Midas

Zarzuela mitológico-burlesca en 3 actos y 17 números.  
 Libreto de Ricardo Puente y Brañas.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bárbaro, Eco, Hércules, Onfania, Pan, Sileno.  
 Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. br. cu.  
*Estreno:* T. de los Bufos Arderius (Madrid), 22-XII-1869.

**MPO/1319**

E13

[TL1320]

ROGEL, José

### El Rey que rabió

Zarzuela en 3 actos.  
 Libreto de Mariano Pina y Domínguez.  
 Parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Clavellina, Repullo, Rey, Roldán, Vivar. Coro.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1320**

[TL1321]

ROGEL, José

### El tigre enamorado

Zarzuela.  
 Número suelto manuscrito).  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1321**

[TL1322]

ROGEL, José

### El último figurín

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Ricardo Puente Brañas.  
 Dos partituras manuscritas: parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Amadeo, Fanny, Rosendo.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 17-X-1873.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1322**

[TL1323]

ROGEL, José

### Entre Ceula y Marruecos

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Claveyina, Tío Lapas, Rajá.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición:* 1860.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1323**

[TL1324]

ROGEL, José

### Epístola de San Pablo

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Correas.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Amalia, Becerril, Julia, Silvestre.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1324**

[TL1325]

ROGEL, José

### Francifredo, Dux de Venecia

Melodrama lírico-terrorífico en 2 actos y 11 números.  
 Libreto de Mariano Pina y Domínguez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Colirio, Colombina, Duratesta, Dux. Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 25-I-1867.

**MPO/1325**



[TL-1326]

ROGEL, José

**Impresiones de un viaje**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Libreto de Luis Rivera.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Mr. Alexandre, Enrique, Lola.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición*: 1869.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1326

[TL-1327]

ROGEL, José

**La casa roja**

Humorada lírico-burlesca en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Don Lesmes, Rita, Rogelio, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición*: 1868.*Estreno*: T. Jovellanos, 8-X-1864.

MPO/1327

[TL-1328]

ROGEL, José

**La corte de Geleli**

Zarzuela en 2 actos.

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita: libreto manuscrito.

*Personajes*: Moro Muza, Princesa, Príncipe, Reina, Sabio, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición*: 1871.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1328

[TL-1329]

ROGEL, José

**La corte del Rey Reúma**

Pasillo cómico-lírico-fúnebre-achacoso en 1 acto y 5 números.

Libreto de Eusebio Blasco.

Partitura manuscrita: parte de apuntar del preludio.

*Personajes*: Rey Reúma, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición*: 1866.*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 1-II-1866.

MPO/1329

[TL-1330]

ROGEL, José

**La creación**

Proyecto de ley en 3 cuadros.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: Alcalde, Capitán, Don León, Don Pantaleón, Sacristán, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición*: 1872.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1330

[TL-1331]

ROGEL, José/GORGE

**La gata de oro**

Zarzuela fantástica en 2 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Lucingüela, Mazapán, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1331

[TL-1332]

ROGEL, José

**La isla de los portentos (Cuento mágico de las mil y una noches)**

Disparate cómico-inverosímil en 3 actos y 14 números.

Libreto de Enrique Zúmel.

Partitura manuscrita: papeles sueltos manuscritos.

*Personajes*: Jalib, Majalá, Mohamed, Morabec, Yskán, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. de los Bufos Madrileños, 15-II-1868.*Archivo original*: Eduardo Hidalgo.

MPO/1332

[TL-1333]

ROGEL, José

### Las amazonas del Tormes

Zarzuela en 2 actos y 12 números.

Libreto de Emilio Álvarez.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Enrique. Don Hilarión. Quintín. Doña Salomé.  
Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Jovellanos, 18-V-1865.

MPO/1333

[TL-1334]

ROGEL, José

### Las cartas de Rosalía

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Federico Bardán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Gaspar. Gil. Pilar.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 11-X-1865.

MPO/1334

[TL-1335]

ROGEL, José

### Las garras del diablo

Obra teatral en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Casimiro. Eduardó. Serafinito.

*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1335

[TL-1336]

ROGEL, José

### Las tres Marías

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de X. E.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Andrés. Crispín. Dolores. Magdalena. María.  
Don Pedro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1869.

*Estreno:* T. de los Bufos Arderius (Madrid), 21-II-1869.

*Archivo original:* Juan Orejón.

MPO/1336

[TL-1337]

ROGEL, José

### Lola

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Casto. Julián. Lola. Don Mamerto. Orosia.  
Ramón. Vicaría. Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 6-VI-1873.

MPO/1337

[TL-1338]

ROGEL, José

### Los infiernos de Madrid

Zarzuela fantástica en 3 cuadros y 11 números.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Borrador manuscrito: dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Cándida. Cervero. Pura. la Soberbia. Vizconde.  
Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1867.

*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 19-XII-1867.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1338

[TL-1339]

ROGEL, José

### Los órganos de Móstoles

Zarzuela bufa en 3 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Abelón. Arturo. Homobono. Don Juan. Pilar.  
Rugiero. Ursula. Coro femenino.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 14-IX-1867.

*Archivo original:* Juan Orejón.

MPO/1339

[TL-1340]

ROGEL, José

**Los peregrinos**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Conde, Maestro, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 9-III-1861.

MPO/1340

[TL-1341]

ROGEL, José

**Mi último paraguas**

Zarzuela en 2 actos.

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Costureras, Isidoro, Sibila, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1341

[TL-1342]

ROGEL, José

**Pablo y Virginia**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Eusebio Blasco.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Domingo, Pablo, Pancha, Valentín, Virginia, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de los Bufos Ardenius (Madrid), 11-X-1867.

MPO/1342

[TL-1343]

ROGEL, José/VAZQUEZ, Mariano/ODRID, Cristóbal

**Por sorpresa**

Zarzuela en 2 actos y 7 números.

Libreto de Juan Ruiz del Cerro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Duquesa, Don Luis, Marquesa, Trunchón, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), IV-1862.

MPO/1343

[TL-1344]

ROGEL, José

**Por una paloma**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Guerra / Martín

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amalia, Constanza, Elvira, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1872/1873.

MPO/1344

[TL-1345]

ROGEL, José

**Punto y aparte**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Chinchón, Enriqueta, Federico, Lucía, Marqués.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 9-II-1865.*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1345

[TL-1346]

ROGEL, José

**¿Quién es el loco?**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Adolfo Llanos y Alcaraz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cuchufleta, Perronet, Probof, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Fecha de composición:* 1867.*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 8-IV-1867.*Notas:* Según una obra de Edgar Allan Poe.

MPO/1346

[TL-1347]

ROGEL, José

¡¡Soy yo!!

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Francisco de la Vega.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Eleuterio, Roque, Teresa.

*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Tirso de Molina, 24-XII-1855.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo (editor)/F. Fiscowich.

MPO/1347

[TL-1348]

ROGEL, José

**Tanto corre como vuela (Para el aniversario del Príncipe de los Bufos españoles)**

Loa en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Castillo, Cubero, Escríu, Jiménez, Orejón, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Juan Orejón / Eduardo Hidalgo.

MPO/1348

[TL-1349]

ROGEL, José

**Un casamiento republicano**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Federico Bardán / Salvador M<sup>a</sup> Granés / Miguel Pastorfido.

Parte de piano manuscrita.

*Personajes:* Cataplasma, Horacio, Lambert, Luisa, Coro.

*Estreno:* T. de los Bufos Ardenius (Madrid), 14-I-1869.

MPO/1349

[TL-1350]

ROGEL, José/INZENG Y CASTELLANOS.

José/CEPEDA, Luis

**Un cuadro, un melonar y dos bodas**

Zarzuela en 2 actos y 8 números.

Partitura manuscrita.

Teatro Lírico 1

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Variedades (Madrid), 12-XI-1866.

MPO/1351

[TL-1352]

ROGEL, José

**Un muerto de buen humor**

Cuento del siglo pasado en 1 acto y 6 números.

Libreto de A Iolfo Llanos y Alcaraz.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Arabrosio, Cecilia, Facunda, Fondista, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 21-IV-1867.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

MPO/1352

[TL-1353]

ROGEL, José

**Un palomino atontado**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Miguel Ramos Carrión.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angustias, Consuelo, Juan, Julia, Doña Rufa, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Ardenius (Madrid), 25-XI-1871.

MPO/1353

[TL-1354]

ROGEL, José

**Un viaje de mil demonios**

Zarzuela bufo-dramática en 3 actos y 7 cuadros.

Libreto de Rafael García Santisteban / Miguel Pastorfido.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Barón, Diabolina, Muchoescote, Pocarropa, Satanás, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 2-X-1873.

MPO/1354

[TL-1355]

ROGEL, José

# Una tía en Indias

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Guevara, Pacheco, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1354**

[TL-1355]

ROGEL, José

# Viaje a la luna

Zarzuela imposible de grande espectáculo en 4 actos y 14 cuadros.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Dos partituras de orquesta manuscritas; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1355**

[TL-1356]

ROGEL, José

# ¡Vivan las caenas...!

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Enrique Pérez Escrich.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Don Andrés, Don Diego, María, Serviliano, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1878.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 7-II-1879.

**MPO/1356**

[TL-1357]

ROGEL, José/BARDAN, Federico

# Yo soy mi hijo

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Emilia, Pantaleón, Policarpo, Zapateta.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1357**

[TL-1358]

ROIG, Celestino

# Los ponchos rojos

Obra teatral en 2 actos y 15 números.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Consolita, Patucho, Ponchos, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1358**

[TL-1359]

ROMEA, Julián

# El carnaval del amor

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Lin, Luz, Sol, Vizconde.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

**MPO/1359**

[TL-1360]

ROMEA, Julián

# El mocito del barrio

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ricardo Revenga.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Eldorado (Barcelona), 14-VIII-1891.

**MPO/1360**

[TL-1361]

ROMEA, Julián

# El tambor mayor

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Federico Jacques.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Melitón, Paco.

*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 7-XII-1883.

**MPO/1361**

[TL-1362]

ROMEA, Julián

# Rondé final

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 1 número.  
 Libreto de Rafael García Santiesteban.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. cl. fg. tp. cm. tn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 29-I-1883.

MPO/1362

[TL-1363]

ROMERO MARTINEZ, Modesto

**Alas de plata**

Obra teatral en 2 cuadros y 13 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1363

[TL-1364]

ROMERO MARTINEZ, Modesto

**Dhale de Betulia**

Obra teatral en 2 actos y 10 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Holofernes, Judith, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1364

[TL-1365]

ROMERO MARTINEZ, Modesto

**Los siete pecados capitales**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Diablesas, Inocente, Satanás, Satanela.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1365

[TL-1366]

ROMERO MARTINEZ, Modesto

**Su majestad la Mujer**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. cl. cm. perc. cu.

MPO/1366

[TL-1367]

ROMO, Jesús/ESTREMER, José

**Un pedazo de pan**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1367

[TL-1368]

ROSELLO, Isidoro

**El debut de Rosalía**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1368

[TL-1369]

ROSSINI, Gioacchino

**Bruschino**

Zarzuela en 2 actos y 8 números.  
 Libreto de Luis Olona / Mariano Pina y Domínguez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bruschino, Corila, Genaro, el Mayor Bombarda, Flavio, Soldados.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Zarzuela, 1-VI-1858.  
*Archivo original:* Archivo del T. de la Zarzuela.

MPO/1369

[TL-1370]

ROVIRA, Antonio

**Genaro, el gondolero**

Drama lírico en 3 actos.  
 Libreto de José M<sup>a</sup> Nogués.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Feppo, Genaro, Magdalena, Margarita, Marqués de Villa Bella, Marquesa de Villa Bella, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 6-XII-1861.

**MPO/1370**

[TL-1371]

ROVIRA, Antonio

### Un primo de lance

Zarzuela en 1 acto y 7 números.  
 Libreto de Carlos Frontaura.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alvaro, Inés, Pancho, Don Silvestre.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. tp. cm. fg. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* 18-X-1858

**MPO/1371**

[TL-1372]

ROVIRA, Antonio

### Un procónsul

Zarzuela en 3 actos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Arnaldo, Beringuer, Rodolfo, Susana, Zacarías, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/1372**

[TL-1373]

RUBIO LAINEZ, Angel

### ¡A sangre y fuego!

Zarzuela en 1 acto y 2 números.  
 Libreto de Mariano Pina y Domínguez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Celedonio, Petra.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 26-IX-1880.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1373**

[TL-1374]

RUBIO LAINEZ, Angel

### A seis reales con principio

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Agapito, Doña Antonina, Carolina, Facundo, Isabel, Liborio.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de Verano en el Salón del Prado (Madrid), 18-VII-1876.

**MPO/1374**

[TL-1375]

RUBIO LAINEZ, Angel

### ¡Aquí, León!

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Mariano Pina y Domínguez.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Augusto, Paulina.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 4-XI-1880.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1375**

[TL-1376]

RUBIO LAINEZ, Angel/LLEO, Vicente

### Cambios naturales

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.  
 Libreto de Ventura de la Vega.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Arturo, Carlos, Estrella, Fanny, Juan, Patro, Pipi, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Maravillas, 19-VIII-1899.

**MPO/1376**

[TL-1377]

RUBIO LAINEZ, Angel

### Cascabeles

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cascabeles, Estrella, Rodrigo, Segismundo.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1377**

[TL-1378]

RUBIO LAINEZ, Angel

**Don Gonzalo de Ulloa**

Zarzuela cómica en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Brígida, Don Diego, Inés, Lorenza, Melchor, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 26-X-1900.

MPO/1378

[TL-1379]

RUBIO LAINEZ, Angel

**Dos tenorios del día**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camilo, Carlota, Don Gregorio.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 25-VIII-1881.*Archivo original:* Carbonell de Valencia.

MPO/1379

[TL-1380]

RUBIO LAINEZ, Angel/GARCIA CATALA, Juan

**El capitán Tiburón**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Adela, Cándido, Capitán, Colás, Enrique, Pepa.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1380

[TL-1381]

RUBIO LAINEZ, Angel/MASLLOVET, José

**El chico de la portera**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Angel Caamaño.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Clara, Eduvigis, Lázaro, Tomás, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 16-XI-1901.

MPO/1381

[TL-1382]

RUBIO LAINEZ, Angel/CARRERAS Y GONZALEZ, Miguel

**El entrometido**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Antonio Campoamor / Leandro Tomás Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Baltasar Carlos, Castora, Elisa, Leona, Onofre.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 20-X-1872.

MPO/1382

[TL-1383]

RUBIO LAINEZ, Angel

**El grito de guerra**

Drama lírico en 3 actos.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angela, Gabriello, Lázaro, Leona, Marcelo.

Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Principal (Alicante), 4-I-1883.

MPO/1383

[TL-1384]

RUBIO LAINEZ, Angel

**El juicio oral**

Pasillo cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.*Plantilla:* Flr, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 26-I-1910.

MPO/1384

[TL-1385]

RUBIO LAINEZ, Angel

**El legado de mi tío**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Cipriano Martínez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Blas, Blasa.*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.



*Estreno:* T. del Buen Retiro (Madrid), 20-VII-1870.

**MPO/1385**

[TL-1386]

RUBIO LAINEZ, Angel/GARCIA CATALA, Juan

### El Marguerito

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Andrés, Marguerito, Coro.

**MPO/1386**

[TL-1387]

RUBIO LAINEZ, Angel

### El siglo de las luces

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Ciego, Julia, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1387**

[TL-1388]

RUBIO LAINEZ, Angel

### El turno de los partidos

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Luis de Larra / Eugenio Gullón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tim, perc, cu.

*Estreno:* T. Romea (Madrid), 5-II-1900.

**MPO/1388**

[TL-1389]

RUBIO LAINEZ, Angel

### Estrella, la gitana

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Manuel Cano y Cueto.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Cardona, Medina, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 20-V-1874.

*Estreno:* Jardines del Buen Retiro (Madrid), 1874.

**MPO/1389**

[TL-1390]

RUBIO LAINEZ, Angel

### Frasquito Barbales

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Calixto Navarro / José Beltrán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Frasquito, Lola, Tío Mentiras, Pancho, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Buen Retiro, 9-VII-1877.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1390**

[TL-1391]

RUBIO LAINEZ, Angel

### La correspondencia de España

Colección de anuncios sueltos y bombos en 1 acto y 3 números.

Libreto de Santa Ana / Federico Jaques.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Anunciantes, Consuelo, Fermín, Don Ruperto.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 16-V-1871.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1391**

[TL-1392]

RUBIO LAINEZ, Angel / MASLLOVET, José

### La chiquilla

Zarzuela cómica en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Barón, Inés, Julio, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Pignatelli (Zaragoza), 13-VII-1901.

**MPO/1392**

[TL-1393]

RUBIO LAINEZ, Angel/ESPINO, Casimiro

**La fiesta de Villa Rara**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juan, la mejor moza, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, cl, tp, cm, tbn, cu.

**MPO/1393**

[TL-1394]

RUBIO LAINEZ, Angel

**La isla de Nihilbug-Microbug**

Zarzuela en 2 actos y 7 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, fg, tps, crns, tbn, perc, cu.

**MPO/1394**

[TL-1395]

RUBIO LAINEZ, Angel

**La misa del gallo**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Abuelo, Frasquito, Pilarica, Toribio.

*Plantilla:* Fln, fl, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1395**

[TL-1396]

RUBIO LAINEZ, Angel/MASLLOVET, José

**La tuna de Alcalá**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Luciano Boada / Antonio L. Rosso.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Casimira, Clara, Don Diego, Félix, Nicanora.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Cómico, 19-XII-1903.

**MPO/1396**

[TL-1397]

RUBIO LAINEZ, Ange/GARCIA CATALA, Juan

**La Virgen del mar**

Zarzuela en 2 actos y 9 números.

Libreto de Federico Jaques.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Bernabé, Esteban, Luisa, Ricardo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Ajolo (Madrid), 23-XII-1889.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich

**MPO/1397**

[TL-1398]

RUBIO LAINEZ, Angel/ESPINO, Casimiro

**¡Lucrecia!**

Zarzuela en 1 acto y 2 números.

Libreto de Leandro Tomás Pastor.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Baltasara, Fortunio, Pantaleón.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 25-I-1879.

**MPO/1398**

[TL-1399]

RUBIO LAINEZ, Angel

**Mis tres mujeres**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Salvador M<sup>a</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bartolo, Condesa, Pantaleón.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, lir, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1399**

[TL-1400]

RUBIO LAINEZ, Angel/ESPINO, Casimiro

**Política y tauromaquia**

Sainete lírico en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de Javier de Burgos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 26-X-1883.

**MPO/1400**

[TL-1401.]

RUBIO LAINEZ, Angel

**¡Por la tremenda!**

Juguete en 1 acto y 5 números

Libreto de Salvador M<sup>o</sup> Granés / Prieto.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Augusto, Don Cepón, Juana, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 25-XII-1876.

MPO/1401

[TL-1402]

RUBIO LAINEZ, Angel/GARCIA CATALA, Juan

**Receta infalible**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Manuel Altolaguirre.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 27-III-1890.

MPO/1402

[TL-1403]

RUBIO LAINEZ, Angel/ESTELLES, Ramón

**Su Alteza Serenísima**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Inspector, Julián, Príncipe, Rosa, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1403

[TL-1404]

RUBIO LAINEZ, Angel

**Toñuela, la golfa**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 4 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonia, Floro, dos Guardias, Julia, Manolo.

Paco, Toñuela.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 27-IX-1900.

MPO/1404

[TL-1405]

RUBIO LAINEZ, Angel

**Un criado literato**

Zarzuela cómica en 1 acto.

Libreto de Cipriano Martínez.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Benito, Mr. Hermilles, Mercedes, Paca.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* Madrid, 1874.

MPO/1405

[TL-1406]

RUBIO LAINEZ, Angel

**Un dolor de cabeza**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Blas, Blasa.*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1406

DS

[TL-1407]

RUBIO LAINEZ, Angel

**Viaje a Suiza**

Zarzuela en 2 actos y 8 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlos, la Criada, Enrique, Rita, Teodoro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, fgs, tps, cms, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de Variedades (Madrid), 18-III-1882.

MPO/1407

[TL-1408]

RUIZ, Angel

**El eterno femenino**

Juguete en 1 acto y 5 números.

Libreto de M. M. París.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1408

[TL-1409]

RUIZ, Angel

**El naufragio del vapor "María"**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Julio Pardo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Ambrosio, Manuela, Pura, Rafael, Don Roque.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1409

[TL-1410]

RUIZ, Angel

**El regreso del cacique**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Rafael M<sup>o</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. cm. tbn. cu.*Estreno:* T. Novedades, 6-IV-1893.

MPO/1410

[TL-1411]

RUIZ, Angel

**El sueño de anoche**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Consuelo, Julio, Mesejo.*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. tm. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1411

[TL-1412]

RUIZ, Angel/ABAD/LOPE, Santiago

**Fray Julio Ruiz**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Julio, Lego, Prior, Coro.*Plantilla:* Fl. cl. fg. tp. cm. tbn. tm. cu.

MPO/1412

Teatro Lírico I

[TL-1413]

RUIZ, Angel/AMATRIAIN, Teodoro

**¡Ladrones!**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Libreto de Manuel Cuartero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amelia, Bonifacio, Juliana, Pascual, Perico, Teodorito.*Plantilla:* Fl. cls. cms. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. del Prado (Madrid), 30-VII-1877.

MPO/1413

[TL-1414]

RUIZ, Angel

**Los de Badajoz**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Lolita, Don Luis, Serafina, Timoteo.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1414

[TL-1415]

RUIZ, G.

**Filipo**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Libreto de G. Ruiz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Filipo*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original:* Juan Orejón.*Nota:* Copia de F. G. Ferrer. Buenos Aires, 5-XI-1992.

MPO/1415

[TL-1416]

RUIZ, Julio

**Tres tipos y un topo**

Juguete en 1 acto y 3 números.

Libreto de Gerardo Blanco.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

Archivo original: Juan Orejón.

**MPO/1416**

[TL-1417]

RUIZ, Leandro

### **A orillas del mar**

Zarzuela bufo-lírico en 1 acto.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liern (Amalfi).

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Clotilde, Facundo.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* junio de 1874.

*Estreno:* 6-VII-1874.

Archivo original: Florencio Fiscowich

**MPO/1417**

[TL-1418]

RUIZ, Leandro

### **La almoneda del diablo**

Comedia de magia en 3 actos.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liern.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Blasilla, Lisardo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu, perc. cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 14-II-1863.

**MPO/1418**

[TL-1419]

RUIZ GARCIA-JALON, Sabino

### **La doncellona**

Obra teatral en 2 actos.

Libreto de José Eizaga y Alonso.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes), Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

**MPO/1419**

[TL-1420]

RUIZ DE VELASCO, Ruperto

### **El trovador de Belchite**

Aproposio o cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Juan Colom.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Coro, Voces sin especificar personajes.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Principal (Zaragoza), diciembre de 1884.

Archivo original: Florencio Fiscowich

**MPO/1420**

[TL-1421]

SABATER, Manuel

### **Buscando un yerno**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angel, Lola, Retortillo.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1421**

[TL-1422]

SABATER, Manuel

### **El nacimiento del Mesías**

Obra teatral en 2 actos y 14 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Menga, Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. tu, perc. cu.

**MPO/1422**

[TL-1423]

SABATER, Manuel

### **Pasión y muerte de Jesús**

Obra teatral en 5 cuadros y 11 números.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. cm. tu, cu.

Archivo original: Florencio Fiscowich.

**MPO/1423**

[TL-1424]

SABATER, Manuel

### **La leyenda del diablo**

Comedia de magia en 4 actos.

Libreto de Enrique Zúmel.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amapola, Coro.

*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. tu. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 18-IV-1872.

**MPO/1424**

[TL-1425]

SAGI BARBA, Emilio

### Me caso a las once

Sainete en 1 acto.

Libreto de Ramos Martín.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* 10-IX-1946.

**MPO/1425**

[TL-1426]

SALARICH, Luis

### La hija del alcalde

Juguete lírico en 1 acto.

Libreto de Manuel Noguerras y González.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Bruno, Dorotea, Don Gestas, Julia, Sinesio.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Fecha de composición:* Mayo de 1899.

*Estreno:* T. Novedades, 1864.

**MPO/1426**

[TL-1427]

SALGUERO, Rafael

### La flor de los montes

Zarzuela en 2 actos y 2 cuadros.

Libreto de José González.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carmen, Quico, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Cervantes (Granada), 27-I-1919.

**MPO/1427**

[TL-1428]

SALVAT, Francisco

### La dama misteriosa

Zarzuela cómica en 1 acto y 2 cuadros.

Libreto de Rafael Homedes Mundo / Aureliano Fayula.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Canuto, Cornelio, Charito, Gualterio, Lanceta, Pastora, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* No estrenada.

**MPO/1428**

[TL-1429]

SAMA DE TORRES, José

### Dofia Leopardo

Sainete en 1 acto y 6 números.

Libreto de Enrique de Leyva.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Lorenzo, Mateo, Señor Pepe, Señor Sardina, Señor Segovia, Peláez, Trini.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. tpt. tbn. perc. p. cu.

*Estreno:* 12-X I-1945.

**MPO/1429**

[TL-1430]

SAMA DE TORRES, José

### Las pulgas de Benito

Humorada en 1 acto y 9 números.

Libreto de Luis Bellido / Consuelo Portella.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl. cl.ob. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. E dorado, 16-IX-1927.

**MPO/1430**

[TL-1431]

SAMA DE TORRES, José

### Sevilla en broma

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Fecha de composición:* 1930

**MPO/1431**

[TL-1432]

SAMBROT, Tomé

**Mentiras de un curial**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Calixto Navarro.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes*: Carlitos, Rosa, Teresa, Tomás.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno*: T. Rossini (Madrid), 16-VI-1870.

MPO/1432

[TL-1433]

SAN FELIPE, Francisco de

**Almas bohemias**

Comedia lírica en 1 acto, 3 cuadros y 7 números.

Libreto de José Romero Sanz.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Carlos, Camen, Cuchi, Pepito, Don Procopio, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. Martín (Madrid), 20-IV-1911.

MPO/1433

[TL-1434]

SAN FELIPE, Francisco de

**El redicho**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: Angeles, Antonio, Mariano, Melchor, Nicanor, Rafael, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1434

[TL-1435]

SAN FELIPE, Francisco de

**Julia (2ª parte de "Artista en Crímenes")**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes*: Artista, Julia.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1435

[TL-1436]

SAN FELIPE, Francisco de

**La esmeralda**

Zarzuela dramática en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Emeterio Gimeno Benito.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Voces (sin especificar personajes), Coro.*Plantilla*: Fl, ob, cl, fg, cm, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. Novedades (Madrid), 7-V-1909.

MPO/1436

[TL-1437]

SAN FELIPE, Francisco de/LARRUGA, Cándido

**La gran maravilla**

Obra teatral en 1 acto y 9 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Un Fraile, Libertad, Luis, Pepita, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1437

[TL-1438]

SAN FELIPE, Francisco de/VELA, Cayo

**¡Sube Mariana, sube!**

Revista lírica de actualidad perenne en 1 acto, 5 cuadros y 11 números.

Libreto de Dionisio Laguña.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).*Plantilla*: Fln, cl, vln, cb.*Estreno*: Coliseo de Noviciado (Madrid), 17-IV-1911.

MPO/1438

[TL-1439]

SAN JOSE, Teodoro

**El club de la alegría**

Revista en 1 acto, 5 cuadros y 10 números.

Libreto de Eduardo Haro / Joaquín Aznar.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Ana, un Criado, el Champán, Húsares, Manzanilla, Mostillo, el Ríoja, la Vendimia, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno*: T. Novedades (Madrid), 9-V-1914.

MPO/1439

[TL-1440]

SAN JOSE, Teodoro

**El doctor Máximo**

Opereta cómica en 1 acto y 8 números.

Libreto de Francisco Moya Rico.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alejandro, Catalina, Miguel, Olga, Pajes, Sergio.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1440

[TL-1441]

SAN JOSE, Teodoro

**Los gallegos**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amparo, Don Bruno, Juana, Nicomedes, Rosa, Ricardo, Don Prudencio.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1441

[TL-1442]

SANCHEZ, Enrique

**El castillo de los vicios**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Amparito, Toribio.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1442

[TL-1443]

SANCHEZ, Enrique/WIESSE, Oscar

**La Virgen de los Reyes**

Obra teatral en 1 acto y 9 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Enrique, Reyes, Seises, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1443

[TL-1444]

SANCHEZ, Enrique

**Un día feliz, o El amor de los amores**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita; letra manuscrita.

*Personajes:* Genoveva, Rosa, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1444

[TL-1445]

SANCHEZ ALLU, Martín

**El pescador de coral**

Obra teatral en 1 acto y 9 cuadros.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. arp. cu.

MPO/1445

[TL-1446]

SANCHEZ ALLU, Martín

**Fra Diávolo**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Jerónimo Morán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Astolfo, Beppo, Elisa, Fra Diávolo, Jacobo, Lord Bull, Mateo, un Paisano, Soldado, Steffano, Tiépolo, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. cms. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 24-II-1857.

MPO/1446

[TL-1447]

SANCHEZ ALLU, Martín

**La dama blanca**

Zarzuela en 3 actos

Libreto de Jerónimo Morán y Barón de Andilla

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aldeano, Arturo, Gabriel, Ketty, Laura, Marta, el notario Roberto, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Zarzuela, 28-X-1858.

MPO/1447



[TL-1448]

SANCHEZ ALLU, Martín

**Pedro y Catalina**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de José M<sup>a</sup> de Andueza.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Amelia, Cayetano, Conde, Teodoro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Circo (Madrid), junio de 1855.

MPO/1448

[TL-1449]

SANCHEZ CURTO

**El chacal**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Eduardo Cuevas / Adolfo de la Calle.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amador, Lucía, (sin especificar el resto de los personajes). Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1449

[TL-1450]

SANCHEZ RIOS, Enrique

**Soné que tú me querías**

Entremés lírico en 2 números.

Libreto de Juan López de la Hera.

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Duque (Sevilla), 17-X-1916.

MPO/1450

[TL-1451]

SANCHIS Y OSSAM

**El rey de la suerte**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alicia, cuatro Amigos, Berta, tres Jóvenes, Manolas, Martín, Martón, tres Modistas, Toreros.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1451

[TL-1451]

SANTAFÉ, Teodoro

**El motín**

Humorada cómico-lírica en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de José Joaquín Villanueva/J. López del Mármol.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Enriqueta, Hernando, Nicomedes, Coro.*Plantilla:* Fls, cls, ob, fg, tps, cms, tbn, perc, cu.

MPO/1451

[TL-1452]

SANTAFÉ, Teodoro

**La Santa Elena**

Melodrama lírico en 1 acto y 3 cuadros

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Anselmo, Fernando, Jorge, María, un Marinero, Padre, Coro.*Plantilla:* Fl, cl, ob, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1452

[TL-1453]

SANTAFÉ, Teodoro

**Tiple improvisada**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Inocencio, Justiniano, Manolo, Paca, Coro.*Plantilla:* Fl, cls, ob, fg, tps, cms, tbn, perc, cu.

MPO/1453

[TL-1454]

SANTAMARIA, Antonio

**La moza de rompe y rasga**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juan, Perico, Restituta, Venturita, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1454

[TL-1455]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**El himno de Riego**

Episodio lírico-dramático en 1 acto y 7 números.

Libreto de Calixto Navarro / Emilio M. Tormo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alcalde, Carafiera, Don Gil, Ramiro, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición:* 15-VIII-1892.*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 10-III-1893.

MPO/1455

[TL-1456]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**El himno del pueblo**

Episodio lírico-dramático en 1 acto, 5 cuadros y 6 números.

Libreto de José Royo de León / Salvador Jordán Doré.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlota, Pini, Salazar, Valentín, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Barbieri (Madrid), 11-X-1912.

MPO/1456

[TL-1457]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Los críticones**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Clara, Feliciano, Pascual, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1457

[TL-1458]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Casta Susana**

Zarzuela en 1 acto

Partitura manuscrita.

*Personajes:* León, Susana.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1458

Teatro Lírico I

[TL-1459]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Cerveza amarga**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Baltasar, Luisa, Ramón, Vicente.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1459

[TL-1460]

SANTONJA Y CANTO, Miguel/ASENSI MARTIN, Miguel

**Corazones heridos**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cifiales, Isabel, María, Mataquelas, Román, Pepeta, Trifalcos, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1460

[TL-1461]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Cosas de pueblo**

Juguete lírico en 1 acto y 3 números

Libreto de Mariano Herrero / Calixto Navarro

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Leonardo, Perico, Rosario, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 16-II-1864.

MPO/1461

[TL-1462]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**De la corte al cortijo**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 6 números.

Libreto de Cleto Zavala.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Matilde, Llorens, Pascual, Urbana, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 12-XI-1896.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1462

Zarzuela en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Jacinto Benavente.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 6-IV-1900

MPO/1685

[TL-1686]

WAGENER, Adolfo

### La risa de la verbena

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Pedro Llabrés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 17-IV-1927.

MPO/1686

[TL-1687]

WORSLEY, Clifton

### El vals de los pájaros

Opereta en 3 actos y 21 números.

Libreto de Gonzalo Firpo / José Parera.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. pts. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Tivoli (Barcelona), 24-II-1917.

MPO/1687

[TL-1688]

WORSLEY, Clifton

### Los monigotes del rey

Opereta en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de F. Montero / Carlos Amiches.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

MPO/1688

[TL-1689]

XIMENEZ, Eduardo

Teatro Lírico 1

### ¡¡Apchí!!

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Manuel Millas.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gamersindo, Manuel, Policromio, Rosita.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Principal (Valencia), 21-II-1878

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo

MPO/1689

[TL-1690]

ZUBIAURRE, Valentín

### Ledia

Drama lírico en 3 actos.

Libreto de José de Cárdenas.

Partitura manuscrita del Acto I.

*Personajes:* Enrique, Fray Tomás, Ledia, Pedro, Zugasti.  
Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Real (Madrid), 22-IV-1877.

MPO/1690

[TL-1463]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**El uno y el otro**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Blas, Bruno, el Loco, Rosa, Don Rufo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1463

[TL-1464]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**El nacimiento**

Obra en 4 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Bato, Sahara, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1464

[TL-1465]

SANTONJA Y CANTO, Miguel/OREJON, Felipe

**El nuevo género**

Disparate-revista cómico-lírica en 1 acto, 4 cuadros y 3 números.

Libreto de Felipe Castañón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Empresario, Faustino, el Nuevo género, Lino, Secundino, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 10-XI-1900.

MPO/1465

[TL-1466]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**El solo de ocarina**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Casta, Coronel, Flora, Florita, Olegario, Teodoro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1466

[TL-1467]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**La noche del nacimiento**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camarón, la salá, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1467

[TL-1468]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**La noche del Tenorio**

Humorada cómico-lírica en 1 acto y 6 números.

Libreto de Felipe Pérez Capo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Barba, Casta, Constantino, Primera dama, Primer galán, Teófilo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 2-X-1897.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1468

[TL-1469]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**La sucursal del infierno**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Eduardo Montesinos / Daniel Banquells.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Julia, Manuela, Santiago.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Romea (Madrid), 29-I-1896.

MPO/1469

[TL-1470]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Los amigos de Benito**

Zarzuela en 1 acto y 3 números

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Dinás, Sargento, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1470

[TL-1471]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Los currinches**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Eduardo Montesinos / Luis Pascual Frutos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alfredo, Blanca, Portera, Doña Sol.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Romea (Madrid), 15-IX-1897.

MPO/1471

[TL-1472]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Los voluntarios de Tauste**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Angustias, Mateo, Pepe el Cuervo, Romo, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1472

[TL-1473]

SANTONJA Y CANTO, Miguel/SANTAMARIA, Antonio

**Mis dos maridos**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Aquilino, Fernando, Micaela, Paulina, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1473

[TL-1474]

SANTONJA Y CANTO, Miguel/PADILLA, José

**Nueva senda**

Zarzuela dramática en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.  
 Libreto de Antonio Nava Valdés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Luzdivina, Remigio, Ricardo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1474

[TL-1475]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Sin permiso de su tío**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Eduardo Pérez Alarcón y Rodríguez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carlos, Inés, Julio, Luisa, Susana.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. de París (Madrid), 17-IV-1899.

MPO/1475

[TL-1476]

SANTONJA Y CANTO, Miguel

**Un sí y un no**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Gonzalo Cantó / Santiago Arambilet.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Angel, Diego, Ramón, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1476

[TL-1477]

SANZ, Andrés

**El cartujano**

Zarzuela en 1 acto y 9 números.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Carmela, Rafael, Paco, Pancho, Pastora, Rosa, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1477

[TL-1478]

SANZ, Andrés / SANZ, T.

**Enredos de trompetilla**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Doña Gertrudis, Higinia, Don Timoteo, Paco.  
*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, perc, cu.

MPO/1478

[TL-1480]

SANZ VELA, Enrique

**La moza esquiua**

Zarzuela en 3 actos y 16 números.

Libreto de Alvaro de Oriols.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Fuencarral (Madrid), 26-I-1934.

MPO/1480

[TL-1481]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**Angélica y Medoro**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Leopoldo M<sup>o</sup> Bremón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angélica, Paquito, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* No estrenada.*Archivo original:* Propiedad de Ricardo Gullón.

MPO/1481

[TL-1482]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**Despues del diluvio**

Zarzuela mitológica bufa en 1 acto.

Libreto de Salvador M<sup>o</sup> Granés / Miguel Pastorfido.

Partitura manuscrita; partitura de cámara manuscrita.

*Personajes:* Deucalión, Pirra, Oráculo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno:* T. Salón del Prado (Madrid), 2-IX-1874.

MPO/1482

[TL-1483]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**Don Crisanto, o El alcalde proveedor**

Entretenimiento cómico-lírico en 3 actos y 9 números.

Libreto de Dionisio Scarlatti de Aldama.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1483

[TL-1484]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**El doctriño**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de L. S. Garay.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Basilia, Laura, León, Serafina, Ventura.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Archivo original:* Propiedad de Ricardo Gullón; Archivo Florencio Fiscowich.

MPO/1484

[TL-1485]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**El duende, o Los amores de Silvestre**

Zarzuela en 1 acto

Libreto de Angel M<sup>o</sup> Segovia

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carolina, Ciríaco, Silvestre.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1485

[TL-1486]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**El tigre bípedo, o El anónimo**

Juguete lírico en 1 acto.

Libreto de Angel M<sup>o</sup> Segovia.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Juana, Inocencio, Roberto.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* Madrid, 1871.*Notas:* Dedicada a Ricardo Alonso Gullón

MPO/1486

[TL-1487]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**El tío Mengues, o El toro bípedo**

Zarzuela en 1 acto y 7 números.

Libreto de Angel M<sup>o</sup> Segovia.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Crapeau, Mengues, Juanilla.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1487

[TL-1488]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**El viejo verde, o Un pasatiempo**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Angel M<sup>a</sup> Segovia.

Partitura manuscrita; una parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: Lola, Simplicio, Timoteo.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1488

[TL-1489]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**Enredos de Carnaval**

Apropósito cómico-lírico en 2 actos y 15 números.

Libreto de Scarlati de Aldama.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Adela, Candiles, Culebrinas, Julio, Suplicia, Coro.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1489

[TL-1490]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**Jaleos de contrabando**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Partitura manuscrita; partitura de cámara manuscrita.

*Personajes*: Carlos, Jacinta, Luisa, Mariano, Paco, Pilar.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Fecha de composición*: 1874.

MPO/1490

[TL-1491]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**La flor de la esperanza**

Opera cómica en 1 acto.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes*: Adela, Carolina, Eduardo, Luis, Tadeo.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición*: 1874.

MPO/1491

[TL-1492]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**Los hambrientos**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Angel M<sup>a</sup> Segovia.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Cauto, María.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1492

[TL-1493]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**¡¡Por unos gemelos!, o La transmigración de las almas**

Juguete cómico-lírico en 1 acto.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes*: Braulio, Bruno, Teresa.*Plantilla*: Fln. fl. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original*: Florencio Fiscowich.

MPO/1493

[TL-1494]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**R. R.**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Marcial Morano / D. Calixto.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Andrea, Gregoria, Juan, Quintín.*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1494

[TL-1495]

SCARLATTI DE ALDAMA, Dionisio

**Rinconete y Cortadillo**

Opera cómica en 2 actos.

Libreto de Manuel Osorio y Bernard.

2 partituras manuscritas; libreto impreso.

*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).*Plantilla*: Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición*: 1872.*Estreno*: Madrid, 1872.*Notas*: Basada en la obra de Cervantes.

MPO/1495

[TL-1496]

SCHÖBRUNN, Demay de

**Un sombrero de paja**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto adaptado por Joaquín García Parreño.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Ferdinand, un Fondista, Rosa, Coro.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Fecha de composición*: 20-IV-1853.

MPO/1496

[TL-1497]

SEDO, Francisco

**El sombrero blanco**

Juguete lírico en 1 acto y 7 números.

Libreto de Ignacio Vinto.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Beaujolais, Bombart, Gigoleta, Nert.*Plantilla*: Fl, cl, tps, cm, cu.*Estreno*: T. del Circo (Madrid), 5-V-1875.

MPO/1497

[TL-1498]

SEGURO/COSTA, J.

**La vestal**

Obra teatral en 1 acto y 8 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

MPO/1498

[TL-1499]

SELVA TORRE, Remedios de

**Lo que el dinero no compra**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 9 números.

Libreto de José de Campos.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Adela, Don Cesáreo, el Chato, Joaquín.

Lentejilla, Lola, Doña Tecla, Coro.

*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.*Estreno*: T. Nuevo (Alicante), 15-V-1909.

MPO/1499

[TL-1500]

SENDRA, ModestoPALOS

**Rojo y verde**

Zarzuela en 1 acto y 10 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: El Berique, La Corricheta, El Foot-ball, El Law-tenis, Neptuno, Ondinas, El Polo, La Ruleta, El Tute.

Coro.

*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1500

[TL-1501]

SENDRA, Modesto/ISAURA, Arturo de

**Tres por ocho**

Obra teatral en 1 acto y 2 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Federico, Lucía.*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1501

LIZ

[TL-1502]

SERRA, Modesto

**La pinteta d'or**

"Visió musical ab 1 acte y 3 cuadros."

Parte de apuntar manuscrita.

*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).*Estreno*: T. Sala Imperi (Barcelona), noviembre de 1911.

MPO/1502

[TL-1503]

SERRANO, José

**Danza de apaches**

Película teatral en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Luis Germán.

Partitura manuscrita.

*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).*Plantilla*: Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.*Fecha de composición*: 1929.*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 13-V-1924.

MPO/1503



[TL-1504]

SERRANO, José

**La Reina mora**

Sainete en 3 cuadros y 4 números.

Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Esteban, Mercedes, Niño, Don Nuez, Tenor, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 11-XII-1903.

MPO/1504

[TL-1505]

SERRANO, José/VALVERDE

**La suerte loca**

Pasatiempo cómico-lírico en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Carlos Arniches / Enrique García Álvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 19-VI-1907.

MPO/1505

[TL-1506]

SERRANO, José

**Los claveles**

Sainete en 1 acto, 3 cuadros y 6 números.

Libreto de Luis Fernández de Sevilla / Anselmo González Carreño.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Rosa, Fernando, Jacinta, Coro, Remedios,

Evaristo, Bienvenido, Paca, una Señorita, Braulio, un

Amigo, un Oficinista, dos Obreros, dos Obreroas, Don

Facundo, Coro.

*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.*Fecha de composición:* 1929.*Estreno:* T. Fontalba (Madrid), 16-IV-1929.

MPO/1506

[TL-1507]

SERRANO, José

**Los de Aragón**

Zarzuela en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Juan José Lorente.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. del Centro (Madrid), 16-IV-1927.

MPO/1507

[TL-1508]

SERRANO, José/MUGUERZA, Severo

**Los tíos primos**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de Alfonso Lapena / A. Muñoz.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Esperanza, Chiribita, Pastora, Don Rafael, Rocío, Coro.*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. de la Comedia (Madrid), 16-VIII-1921.

MPO/1508

[TL-1509]

SERRANO, José

**Nanita, nana...**

Entremés en 1 acto y 2 números.

Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero

Partitura manuscrita: parte de apuntar manuscrita, incompleta.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 27-II-1907.

MPO/1509

[TL-1510]

SERRANO NUÑEZ, Antonio

**La taberna**

Sainete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Federico Riera / Rosendo Rodríguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angel, Charo, Tío Chele, Dorotea, Lolo, Coro.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. p. cu.*Estreno:* T. de las Cortes de San Fernando, 5-I-1906.

MPO/1510

[TL-1511]

SERRANO Y RUIZ, Emilio

**Gonzalo de Córdoba**

Opera española en 3 actos.

Libreto de Emilio Serrano.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Enrique, Elvira, Gonzalo, Don Mendo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, clb, fg, tp, cm, tpt, tbn, tu, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Real (Madrid), 6-XII-1898.

MPO/1511

[TL-1512]

SERRANO Y RUIZ, Emilio

**La maja de rumbo**

Opera en 3 actos.

Libreto de Carlos Fernández-Shaw.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Candelas, Curra, Salud, el Sastre, el Zaque, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.*Estreno:* T. Colón (Buenos Aires), 24-X-1910.

MPO/1512

[TL-1513]

SIGLER, José

**Los modelos**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ventura de la Vega / J. Arqués.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1513

[TL-1514]

SOLER, Antonio

**Nacimiento**

Obra teatral en 1 acto y 9 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Luzbel, una Vieja, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

MPO/1514

[TL-1515]

SORIANO FUERTES, Mariano

**Don Esdrújulo**

Tonadilla a dúo en 1 acto y 5 números.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Don Esdrújulo, Maja.*Plantilla:* Fl, ob, cls, fgs, cms, tps, tbn, perc, cu.

MPO/1515

[TL-1516]

SORIANO FUERTES, Mariano

**El quince de mayo**

Juguete cómico-lírico-bailable en 1 acto y 9 números.

Libreto de José Olona.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cabo, Don Gil, Hortensia, Doña Inés, Don Luis, Don Severo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fgs, tps, cms, tbn, tu, cu.*Estreno:* T. Instituto Español (Madrid), 20-X-1852.

MPO/1516

[TL-1517]

SORIANO FUERTES, Mariano

**El tío Carando en las máscaras**

Juguete cómico-bailable en 1 acto y 8 números.

Libreto de Fernando G. de Bedoya.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, tps, cm, tbn, tu, gui, band, cu.*Estreno:* T. de la Comedia, IV-1851.

MPO/1517

[TL-1518]

SORIANO FUERTES, Mariano

**El ventorrillo de Alfarache**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Francisco de Montemar.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Curro, Fiasco, Mariano, Pepa, Coro.*Plantilla:* Fl, cl, fg, cm, tbn, tu, cu.

MPO/1518

[TL-1519]

SORIANO FUERTES, Mariano

**¡Es la chachil!**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de F. Sánchez del Arco.  
 Partitura manuscrita: partitella de las seguidillas.  
 manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Carolina, la Curra.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. del Instituto (Madrid), 19-V-1847.

MPO/1519

[TL-1520]

SORIANO FUERTES, Mariano

**Jeroma la castañera**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Mariano Fernández.  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* La Curra, el Gavacho, Jeroma, Manolo.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. fg. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. del Príncipe (Madrid), 3-IV-1843.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1520

[TL-1521]

SORIANO FUERTES, Mariano

**La fábrica de tabacos de Sevilla**

Opera cómica en 2 actos.  
 Libreto de José Sánchez Albarrán.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bartolo, Chavala, Jacoba, Juvert, Doña Rita,  
 Salvitás, Don Tomás, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. cu.  
*Fecha de composición:* 1856.

MPO/1521

[TL-1522]

SORIANO FUERTES, Mariano

**La sal de Jesús**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Francisco Sánchez del Arco.  
 Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Elisa, Francisco, José.*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tps. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. del Instituto (Madrid), 30-XI-1847.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1523

[TL-1524]

SORIANO FUERTES, Mariano

**Pepiya, la salerosa**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Fernando G. de Bedoya.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Curro, Don José, Pepiya.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. cu.  
*Estreno:* T. de Variedades, septiembre de 1851.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1524

[TL-1525]

SORIANO RUBERT, F.

**Tournée Ilipolín**

Opereta en 2 actos y 15 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tbn. tu. perc. cu.

MPO/1525

[TL-1526]

SOROZAEAL, Pablo

**La tabernera del Puerto**

Zarzuela  
 Libreto de Federico Romero / C. Fernández-Shaw.  
 2 partituras manuscritas.  
*Personajes:* Abel, Juan de Eguía, Leandro, Ripoldo,  
 Simpson, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* 1940

MPO/1526

[TL-1527]

SOUSA, Ramón de

**Diego Corrientes**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de José M<sup>a</sup> Gutiérrez de Alba.

Partitura manuscrita: carta autógrafa del autor, manuscrita.

*Personajes:* Consuelo, Chafarote, Diego, un renegado, Don Rufo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1855.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1526**

[TL-1527]

SOUTULLO, Reveriano/VERT, Juan

**El regalo de boda**

Zarzuela bufa en 1 acto, 5 cuadros y 6 números.

Libreto de Fernando Luque.

Guión de dirección manuscrito.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 2-II-1923.

**MPO/1527**

[TL-1528]

SOUTULLO, Reveriano/VERT, Juan

**La canción de los batanes**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de L. Fernández de Sevilla / Anselmo C. Carreño.

Números sueltos de la partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1528**

[TL-1529]

SOUTULLO, Reveriano/VERT, Juan

**La del soto del parral**

Zarzuela en 2 actos y 3 cuadros.

Libreto de Luis Fernández de Sevilla/Anselmo C. Carreño.

Partitura manuscrita: parte de dirigir.

*Personajes:* Aurora, Catalina, Damián, Miguel, tío Sabino, un Zagal, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 15-XII-1927.

**MPO/1529**

[TL-1530]

SOUTULLO, Reveriano/VERT, Juan

**Las bellezas del mundo**

Revista en 2 actos y 17 números.

Libreto de Manuel Pazo Andrés/ Tomás Borrás / A. Paso Cano.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Metropolitano, abril de 1930.

**MPO/1530**

[TL-1531]

SOUTULLO, Reveriano/VERT, Juan

**Las maravillosas**

Obra teatral.

Libreto de Antonio Paso / Tomás Borrás.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Barítono, Tiple, El, Ella.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Price (Madrid), 2-I-1929.

**MPO/1531**

[TL-1532]

SOUTULLO, Reveriano/TERRA, José María de

**Quinto piso, letra C**

Comedia lírica en 3 actos.

Libreto de Adolfo Torrado / Miguel Ibáñez.

Partitura manuscrita del primer acto (5 números).

*Personajes:* Carmen, Cristián, Mantilla, Marta, Ramiro, Tolo.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Octubre de 1932.

**MPO/1532**

[TL-1533]

STRAUSS, Johann

**La Reina Margot**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adollina, Clementina, Mercedes, Pepe, Don

Práxedes, Don Primitivo, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1533**

[TL-1534]

STRAUSS, Oscar

### Soldaditos de plomo

Opereta en 3 actos y 14 números.  
 Libreto de José Juan Cadenas.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 23-V-1912.

**MPO/1534**

[TL-1535]

SUGRANES, Pedro

### Viaje de... primos

Viaje cómico-lírico en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Luis Constante Moya.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes). Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. de la Latina (Madrid), 12-VIII-1912.

**MPO/1535**

[TL-1536]

SULLIVAN, Arthur S.

### Ensayo general

Zarzuela en 1 acto.  
 Libreto de Antonio Llanos.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes). Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1536**

[TL-1537]

SULLIVAN, Arthur S.

### Pinafor

Zarzuela en 2 actos y 16 números.  
 Partitura manuscrita.

Teatro Lírico 1

*Personajes:* Celina, Corcorán, Flora, Raff, Tom, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1537**

[TL-1538]

SUPPE, Franz von

### Manolito el royo

Ópera cómica en 3 actos y 16 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Catalina, Goliat, Mary, Rayo, Pascual, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/1538**

[TL-1539]

TABOADA, Rafael

### ¡Al baile! ¡al baile!

Juguete cómico-lírico en 1 acto.  
 Libreto de Eusebio Sierra.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Joaquín, Teresa.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 4-IV-1884.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1539**

[TL-1540]

TABOADA, Rafael

### Angeles y serafines

Juguete lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Eusebio Sierra / Enrique Prieto.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Angeles, Serafín, Don Serafín.  
*Plantilla:* Fl. cl. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 5-XII-1882.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1540**

[TL-1541]

TABOADA, Rafael

### Casa editorial

Fantasia cómico-lírica en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Gonzalo Cantó / Carlos Amiches.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fernández, Gonzalo, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 9-II-1988.

**MPO/1541**

[TL-1542]

TABOADA, Rafael

### **Celos, veneno y suegra**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Olier.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Bárbara, Blas, Estanquito, Pepa.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Madrid, 13-XII-1878.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1542**

[TL-1543]

TABOADA, Rafael

### **El diablo en el molino**

Opereta cómica en 1 acto, 2 cuadros y 7 números.

Libreto de Manuel Cuartero y Vigarva (seudónimo).

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Berta, Colás, Duque, Finguerlini, Lamberto.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 22-VII-1891.

**MPO/1543**

[TL-1544]

TABOADA, Rafael

### **El empecinado**

Obra teatral en 2 actos y 12 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cuervo, Damiana, Empecinadillo, Juan, Lucía,

Martín, Perales, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1544**

[TL-1545]

TABOADA, Rafael

### **El gran polizonte**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Ana, Vizconde, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich

**MPO/1545**

[TL-1546]

TABOADA, Rafael

### **El maestro Fugatto**

Zarzuela en 1 acto.

Libreto de Angel Lasso de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Fugatto, Valerio.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 9-IX-1873.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1546**

[TL-1547]

TABOADA, Rafael

### **El mascoto**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amadeo, Azulina, Gobernador, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Archivo original:* Sello del T. Recoletos (Madrid).

**MPO/1547**

[TL-1548]

TABOADA, Rafael

### **El pañuelo de Manila**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Robustiano.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1548**

[TL-1549]

TABOADA, Rafael

### **El señor Gallina**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Angel M<sup>o</sup> Segovia.  
 Partitura incompleta manuscrita.  
*Personajes:* Pío, Rosalía.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 1-X-1887.

MPO/1549

[TL-1550]

TABOADA, Rafael

**Fortuna te dé Dios, hijo**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Cliripa, Desgracia, Juan, Malasombra, Suerte, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1550

[TL-1551]

TABOADA, Rafael

**Imprenta y litografía**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Dionisio, Eugenia, Ginés, Coro (cuatro revolucionarios).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1551

[TL-1552]

TABOADA, Rafael

**Isabel y Marsilla**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Angel M<sup>o</sup> Segovia.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Antonio, Blas, Isabel, Marsilla, Toribio, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 9-XII-1887.

MPO/1552

[TL-1553]

TABOADA, Rafael

**La Catarata (Casa de baños)**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Angela, Don León, Lorenzo, Luisa, Luis, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1553

[TL-1554]

TABOADA, Rafael

**La danzarina de oro**

Obra teatral en 3 actos y 15 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Angustias, Diógenes, Rey, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1554

[TL-1555]

TABOADA, Rafael

**La del tren**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Félix, Margarita, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1555

[TL-1556]

TABOADA, Rafael

**La espada y la oliva**

Obra teatral.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Poeta, Coro.  
*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1556

[TL-1557]

TABOADA, Rafael

**La ópera española**

Ópera bufa en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Juan M. de Eguílaz / Rafael Guerrero y

Camona

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Castaña, Clavellina, Lagarto, Pico de Oro, Salivilla, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Alhambra (Madrid), 9-XII-1886.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1557**

[TL-1558]

**TABOADA, Rafael**

**La perla del tartarín**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Eduardo, Nino, Rosa.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1558**

[TL-1559]

**TABOADA, Rafael/RUBIO, Angel**

**La Santa Cecilia**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Calixto Navarro / Salvador M<sup>a</sup> Granés.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Angel, Leonor, Marqués, Miguel, Ruggiero, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de Parish (Madrid), 20-I-1892.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1559**

[TL-1560]

**TABOADA, Rafael**

**La viuda de González**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 números.

Libreto de Enrique Arango.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlos, Juan, Palmira, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, ti, perc, cu.

*Estreno:* T. Maravillas, 27-VII-1895.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1560**

[TL-1561]

**TABOADA, Rafael**

**Las dos llaves**

Cuento fantástico lírico en 2 actos y 11 números.

Libreto de Enrique Zumel.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alberto Astolfo, Conde, Elvira, Leona, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de Recoletos (Madrid), 15-VII-1882.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1561**

[TL-1562]

**TABOADA, Rafael**

**Las tres Auroras**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Luis Blanc.

Partitura manuscrita: papeles sueltos, manuscritos.

*Personajes:* Aurora, Don Cornelio, Corq.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 19-II-1884.

**MPO/1562**

[TL-1563]

**TABOADA, Rafael**

**Los bohemios**

Pasillo lírico-bufo en 1 acto y 4 números.

Libreto de Mariano Chacel.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Abelardo, Aniparo, Filemón, viajero, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 5-IV-1878.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1563**

[TL-1564]

**TABOADA, Rafael**

**Los diablos del día**

Humorada histórica-cómica-lírica en 2 actos.

Libreto de Enrique Zumel.



Partitura manuscrita.

*Personajes:* Lolilla, Paleta, Plutón, Trivialidad, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 4-IV-1885.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1564**

[TL-1565]

TABOADA, Rafael/REIG, Tomás

**Nanón**

Zarzuela en 2 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amelia, Burgo, Brígida, Colás, Marcelo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1565**

[TL-1566]

TABOADA, Rafael/REIG, Tomás

**Olla de grillos**

Guiladura lírica en 2 actos

Libreto de Calixto Navarro

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Gonzalo, Laura, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 25-XII-1889.

*Archivo original:* Eduardo Hidalgo.

**MPO/1566**

[TL-1567]

TABOADA, Rafael

**Perico de los palotes**

Revista cómico-lírica en 1 acto, 5 cuadros y 6 números.

Libreto de Luis de Larra / Mauricio Gullón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Italiano, la de 0.20, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 22-VIII-1887.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1567**

[TL-1568]

TABOADA, Rafael

**Por cambiar de domicilio**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de José Olier

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Don Anacleto, Evaristo, Lucía, Tomasa.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

*Estreno:* T. Martín (Madrid), 3-XII-1883.

**MPO/1568**

[TL-1569]

TABOADA, Rafael

**Quedarse in albis**

Obra teatral.

Sólo un número de la partitura manuscrita.

*Personajes:* Cristeta, Don Inigo, Leonor.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1569**

[TL-1570]

TABOADA, Rafael

**Salsa picante**

Obra teatral en 1 acto y 3 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Emilio, Limpiafija, Ramón, Tórtola, Tórtolo, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/1570**

[TL-1571]

TABOADA, Rafael

**Satanás en la abadía (Otro cuento de Bocaccio)**

Opera cómica en 1 acto y 5 números.

Libreto de Manuel Cuartero.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Capitán, Fray José, Josefina, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

*Estreno:* T. Maravillas, 14-VI-1888.

*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

**MPO/1571**

[TL-1572]

TABOADA, Rafael

**Servicio de guarnición**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Manuel Soriano.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Centinela, Paca, Pepe, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

MPO/1572

L

[TL-1573]

TABOADA, Rafael

**Sin conocerse**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Calixto Navarro.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Federico, Don Judas, Rosa.  
*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 21-X-1882.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1573

LH

[TL-1574]

TABOADA, Rafael

**Teoría y práctica**

Zarzuela en 2 actos.  
 Libreto de Enrique Zumel.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Alcalde, Inglés, Juana, Manuel, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Recoletos (Madrid), 24-VIII-1881.

MPO/1574

[TL-1575]

TABOADA, Rafael

**Tula**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.  
 Libreto de Salvador M<sup>o</sup> Granés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* León, Narciso, Tiple.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.  
*Estreno:* T. Martín (Madrid), 3-X-1880.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1575

[TL-1576]

TABOADA, Rafael

**Un gaite de Madrid**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 4 números.  
 Libreto de Angel M<sup>o</sup> Segovia.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Manolito, Pancho.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, cu.  
*Estreno:* T. Maravillas, 20-VIII-1887.  
*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1576

[TL-1577]

TABOADA, Rafael

**Un pretexto**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Angel M<sup>o</sup> Segovia.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Matilde, Policarpo, Torcuato.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.  
*Estreno:* T. Maravillas, 30-VIII-1890.

MPO/1577

[TL-1578]

TARRIDAS BARRI

**Clavellina**

Zarzuela en 2 actos.  
 Libreto de Domingo Navarro.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Carlos, Clavellina, Don Cleto, Elías, Pancho, Coro.  
*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, sax, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.  
*Notas:* Basada en una obra de Pérez Galdós.

MPO/1578

[TL-1579]

TELLERIA, Juan

**El joven piloto**

Cuadros sentimentales de la vida en el mar en 2 actos, 6 cuadros y 17 números.  
 Libreto de Jacinto Miquelarena / Luis Urquijo Landecho  
 Partitura manuscrita: papeles de estudio, manuscritos.  
*Personajes:* Ignacio, Raimunda, Rosario, Trini, Coro.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. p. cu.  
*Estreno:* T. Calderón (Madrid), 7-XII-1934.

**MPO/1579**

[TL-1580]

TENA, José María

### Alma torera

Obra teatral en 1 acto y 7 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Curriyo, Milagros, Pedrote, María Rosa, Retales.  
 Coro femenino.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.

**MPO/1580**

[TL-1581]

TENA, José María

### ¿Qué tiene la jota, madre?

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Pedro Llabrés / F. Subra.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Braulio, Carmen, Cecilia, Marianito, Mosén.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. arp. cu.  
*Estreno:* T. Metropolitano, 8-I-1930.

**MPO/1581**

[TL-1582]

THOMAS, Ambroise

### Mignon

Opera cómica en 1 acto y 7 números, traducida.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Fibia, Guillermo, Lothario, Marcos, Miguel.  
 Mignon, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1582**

[TL-1583]

TOMAS

### La mesonera del llano

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de F. Parada Blanco / Ros March.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita;

particell is manuscritas.

*Personajes:* Gerardo, Saldafia, Tomás.

*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1583**

L

[TL-1584]

TURINA, Joaquín

### Fea y con gracia

Entremés en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Juan, Leonor, Pepilla.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Moderno, 3-V-1905.

**MPO/1584**

[TL-1585]

TURINA, Joaquín

### Jardín de Oriente (Op 25)

Opera.  
 Libreto de Gregorio Martínez Sierra.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Celinda, Galiana, Hassan, Omar, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cfig. tp. tpt. tbn. tu. perc. arp.  
 cu.  
*Fecha de composición:* 1923.

**MPO/1585**

[TL-1586]

TURINA, Joaquín

### La copla

Zarzuela de costumbres sevillanas en 1 acto, 4 cuadros y 5 números.  
 Libreto de Joaquín Labios González de Rojas / Enrique Lucuix Marqués.  
 Partitura manuscrita; parte de apuntar manuscrita.  
*Personajes:* Curro, Joselito, Juan Antonio, Rosario, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. cms. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Cervantes (Sevilla), 24-III-1904.

**MPO/1586**

[TL-1587]

TURINA, Joaquín

**Laberinto**

Obra teatral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amar, Galiana, Galiano, Omar, Zaida, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.**MPO/1587****[TL-1588]****TURINA, Joaquín****Navidad (op. 16)**

Milagro en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Gregorio Martínez Sierra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. tp. perc. p. cu.*Fecha de composición:* Diciembre de 1916.**MPO/1588****[TL-1589]****UBACH, Mercedes****La gran turca**

Obra teatral en 1 acto y 10 números.

Libreto de José Cacho / Angulo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fl. ob. cl. fg. cms. tp. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Cómico (Barcelona), 19-VII-1909.**MPO/1589****[TL-1590]****UBEDA/FOGLIETTI Alberola, Luis****El Príncipe sin miedo**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Amanda, Bufón, Caracoco, Cipriano, Gran Duque, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Fecha de composición:* 1908.**MPO/1590****[TL-1591]****UDAETA, Arturo****La insula Barataria**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Libreto de Víctor Máñez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Dulcinea, Don Quijote, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.**MPO/1591****[TL-1592]****URIA, Silverio L.****Donde menos se piensa**

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de José Villar Sánchez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Fausto, Federico, José, Julia, Tomasa.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. cms. tbn. tu. perc. cu.**MPO/1592****[TL-1593]****URRUTIA, Pedro****Primo de... un primo**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Calixto Navarro.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Estreno:* T. el Salón del Prado, agosto de 1876.**MPO/1593****[TL-1594]****USANDIZAGA, José María****La llama**

Drama lírico en 3 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Luisa, el Oráculo, Tamar, el Sultán, la Voz, Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cfg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Victoria Eugenia (San Sebastián), 30-I-1918*Notas:* Obra póstuma del autor.**MPO/1594**

[TL-1595]

USANDIZAGA, José María

**Las golondrinas**

Drama lírico en 3 actos.

Libreto de Gregorio Martínez Sierra.

Partitura manuscrita; tres partituras editadas por la Sociedad de Autores.

*Personajes:* Bobi, Cecilia, Conde, Juanito, Lina, Puck, Roberto.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Price (Madrid), 4-II-1914.

MPO/1595

[TL-1596]

USIGLIO, Emilio

**Las colegialas de Puerto Real**

Opera cómica en 3 actos y 17 números.

Libreto de F. L. Retes / F. P. Echevarría.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Cándido, Don Diego, Don Hermógenes, Luisa, Don Pedro, Doña Plácida, Coro.*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1596

[TL-1597]

VALVERDE, Joaquín/CHUECA, Federico

**Caramelo**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 5 cuadros.

Libreto de Javier de Burgos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Lagarto, Miguel, Rosario, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1884*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 20-X-1884

MPO/1597

[TL-1598]

VALVERDE, Joaquín/LUNA, Pablo

**El potro salvaje**

Zarzuela cómica en 1 acto, 2 cuadros y 5 números.

Libreto de Antonio Paso / Joaquín Abatí.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Colín, el Góteras, el Mangas, el Matraca, el Raspa.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 28-IV-1914.

MPO/1598

[TL-1599]

VALVERDE, Joaquín

**El recluta Champignon**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Camard, Cliquet, Champignon, Juanilla, Marcelo*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1599

[TL-1600]

VALVERDE, Joaquín

**La isla de los suspiros**

Extravagancia cómico-lírica en 1 acto, 3 cuadros y 8 números.

Libreto de Manuel González de Lara / Juan Valverde.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Eagu, Tokama, Tula, Verdugo, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Martín (Madrid), 11-III-1910.

MPO/1600

[TL-1601]

VALVERDE, Joaquín/LUNA, Pablo

**Los pájaros de la calle**

Obra teatral en 1 acto y 6 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1601

[TL-1602]

VALVERDE, Joaquín

**Sangre moza**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de José López Silva / Julio Pellicer.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Concha, María, Miguel, Paz.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 10-IV-1907.

MPO/1602

[TL-1603]

VALVERDE, Joaquín/CHUECA, Federico

### Un maestro de obra prima

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Andrés Ruesga  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fl. cl. cms. flis. cu.  
*Estreno:* T. de los Jardines del Buen Retiro (Madrid), 9-VII-1877.

MPO/1603

[TL-1604]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín

### El corneta de la partida, o Blasillo

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.  
 Libreto de Eugeni Sellés.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Blasillo, Colás, Generosa, Pedro, Pepa, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tps. cms. tbn. tm. cu.  
*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 21-III-1903

MPO/1604

[TL-1605]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín

### El fresco de Goya

Sainete lírico en 1 acto y 3 cuadros.  
 Libreto de Archiches, García Álvarez / Domínguez.  
 Partitura del nº 4 manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 22-III-1912.

MPO/1605

[TL-1606]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín/BRU, Enrique

### El maestro Lamparilla

Pasillo con 2 números.  
 Libreto de Sebastián Alonso Gómez.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Chivito, Lamparilla, Rocío, Silvio.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 5-IV-1905.

MPO/1606

[TL-1607]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín

### El palacio de los juguetes

Obra teatral en 1 acto y 8 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Angelita, un cabo, Gnomo, Figurita, cuatro soldados, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cms. tbn. perc. cu.

MPO/1607

[TL-1608]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín/TORREGROSA, L.

### El pobre diablo

Revista cómico-lírica en 1 acto y 6 cuadros.  
 Libreto de Celso Lucio.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personaje).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cls. fgs. tps. cms. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* Gran Teatro de Madrid, 3-VI-1910.

MPO/1608

[TL-1609]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín

### El sueño de una noche de verano

Fantasa cómico-lírica en 1 acto, 5 cuadros y 6 números.  
 Libreto de Gabriel Merino / Celso Lucio.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Arturo, Falstaff, Olivia, Reina, Tobías, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. perc. cu.  
*Estreno:* T. Eldorado (Madrid), 2-VIII-1898.

MPO/1609

[TL-1610]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín/FOGLIETTI, Luis

**La Feria de Abril**

Pasatiempo lírico en 1 acto, 1 cuadros y 6 números

Libreto de Ventura de la Vega.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Carmen, Celedonio, Clavellina, la Charito,

Genaro, Gerofa, Iris, Joselito, Lola, Luisa, Mercedes,

Nepomuceno, Señor Juan, Pamplinas, Soleá,

Trinitaria.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* Enero de 1919.*Estreno:* T. Cómico (Madrid), 6-II-1914.

MPO/1610

[TL-1611]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín/QUISLANT  
BOTELLA, Manuel**La galerna**

Zarzuela en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Luis de Larra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Carlos, Juan, Luisito, Mercedes,

Nicasia, Pepe.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. de los Campos Eliseos (Bilbao), 13-XII-1904.

MPO/1611

[TL-1612]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín/ESTELLES,  
Ramón**La marcha de Cádiz**

Zarzuela cómica en 1 acto, 3 cuadros y 5 números.

Libreto de Celso Lucio / Enrique García Álvarez.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 10-X-1896

MPO/1612

[TL-1613]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín

**Los invasores, o El estuche de monerías**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Luis de Larra / Mauricio Gullón.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adriana, Chacón, Elena, Juanita, Mariano,  
Milagros, Doña Sofía, Roldán.*Plantilla:* Fl, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.*Fecha de composición:* 1893.*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 20-III-1893.

MPO/1613

[TL-1614]

VALVERDE SANJUAN, Joaquín

**Pluma y lápiz**

Zarzuela

Libreto de R. Asensio Mas.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Anibal, Frou-Frou, Marqués, Tiziano.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1614

[TL-1615]

VARELA SILVARI

**El maestro Ciruela**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.

Libreto de Idelfonso M. Atienza.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Federico, Milagros.*Plantilla:* Fl, cl, tp, cm, tbn, cu.*Fecha de composición:* Julio de 1889.

MPO/1615

[TL-1616]

VARIOS AUTORES

**Si se empeña una mujer**

Opereta en 2 actos.

Libreto de D. S. A..

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Ernesto, Rosa, Sofía, Coro.*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, cu.*Estreno:* 1872.

MPO/1616

[TL-1617]

VARIOS AUTORES

**El viejo Telémaco**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Pina (hijo) / Santa Ana (hijo).

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, bom, perc, cu.

*Estreno:* T. de los Bufos Madrileños, 5-I-1896.

MPO/1617

[TL-1618]

VARIOS AUTORES

**Los toros del puerto**

Zarzuela andaluza en 1 acto.

Libreto de Francisco Sánchez del Arco.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Francisco, Juana.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Fecha de composición:* 1879.

*Archivo original:* Vicente Lalama.

MPO/1618

[TL-1619]

VASSEUR, León/PERILLAN, Eloy

**La copa de plata**

Zarzuela en 2 actos y 12 números.

Libreto de Miguel Pastorfido / Mariano Pina y Domínguez.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos.

*Personajes:* Din-Don, Euterpe, Fortunio, Lucrecia, Sol-si, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, cm, tp, tbn, cu.

*Estreno:* T. del Circo (Madrid), 25-X-1873.

MPO/1619

[TL-1620]

VAZQUEZ, Mariano

**Armas de buena ley**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Pedro Enrique Ramos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* El Conde, un criado, Gil, Julia, la Marquesa, el Posadero, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid).

MPO/1620

[TL-1621]

VAZQUEZ, Mariano

**El amor constipado**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Eugenio Martínez Cuende.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Celestino, Clara, Don Claudio, un Criado, Elisa, Marqués, Coro.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 7-VI-1861.

MPO/1621

[TL-1622]

VAZQUEZ, Mariano

**El veterano**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Don Luis.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

MPO/1622

[TL-1623]

VAZQUEZ, Mariano

**La perla negra**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Luis Mariano de Larra.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Conde, Dolores, Don Juan, Mateo, el Rey Sol, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 30-IX-1858.

MPO/1623

[TL-1624]

VAZQUEZ, Mariano

**Los guardias del Rey de Roma**



Zarzuela en 2 actos.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Condesa, Franz Tom, Pablo, Simón, Teodoro.  
*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

MPO/1624

[TL-1625]

VAZQUEZ, Mariano

### Los mosqueteros de la Reina

Zarzuela en 3 actos.  
Libreto de Juan Ruiz del Cerro.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Amelia, Berta, Camarera, Héctor, Oliverio, Roldán, Coro.  
*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 24-XII-1859.

MPO/1625

[TL-1626]

VAZQUEZ, Mariano

### Matar o morir

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
Libreto de Mariano Pina.  
Dos partituras manuscritas.  
*Personajes*: Aneta, Gregorio, Jacobo, Teodomiro, Rogelio.  
*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 2-XII-1863.

MPO/1626

[TL-1627]

VAZQUEZ, Mariano

### ¡Por un inglés...!

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
Libreto de José M<sup>a</sup> de Larrea / Eugenio Martínez Cuende.  
Dos partituras manuscritas.  
*Personajes*: Balduque, el Barón, la Baronera, José, un Criado que no habla.  
*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 25-XII-1860.

MPO/1627

[TL-1628]

VEHILS, Joaquín María

### La buena ventura

Zarzuela en 2 actos y 10 números.  
Libreto de Emilio Alvarez.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tps. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. de la Zarzuela (Madrid), 30-XI-1877.

MPO/1628

[TL-1629]

VELA, Augusto José

### Lo que yo quiero

Obra teatral en 1 acto y 2 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Don Pechito, la Preciosa.  
*Plantilla*: Fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición*: 7-VII-1921.

MPO/1629

[TL-1630]

VELA, Cayo/MARQUINA, Pascual

### Madrid charleston

Obra teatral en 2 actos y 11 números.  
Libreto de Manuel Fernández Palomero.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Personajes alegóricos de Madrid, Coro.  
*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Estreno*: T. Fuencarral (Madrid), 28-VI-1829.

MPO/1630

[TL-1631]

VELA, Cayo/BELDA/TELLERIA

### Republicanas

Obra teatral en 2 actos y 11 números.  
Partitura manuscrita.  
*Personajes*: Fenita, la Cierva, Cristino, Dori-Mica, Lola, Romanones, Venancio, Coro.  
*Plantilla*: Fl. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Fecha de composición*: 25-V-1931.

MPO/1631

[TL-1632]

VELA, Cayo

**Santa María del Mar**

Obra teatral en 2 actos y 12 números.

Libreto de Pascual Marquina.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Capitán, Don Lope, Don Mendo, Ramón, Rosa, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1632**

[TL-1633]

VELA, E./UBEDA, Eugenio

**El Príncipe sin par**

Humorada en 1 acto, 3 cuadros y 13 números.

Libreto de Pascual Guillén.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Corinto, Vestal, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* T. Novedades (Madrid), 31-VI-1926.

**MPO/1633**

[TL-1634]

VELASCO, Luis

**Cupido y Marte**

Zarzuela en 1 acto y 6 números.

Libreto de Leopoldo Bremón.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Capitán, Estela, Laura, Ricardo.

*Plantilla:* Fl, ob, cls, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Tirso de Molina, 18-X-1856.

**MPO/1634**

[TL-1635]

VELASCO, Luis

**El duende del mesón**

Comedia lírica en 1 acto y 4 números.

Libreto de Carlos Frontaura.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Beatriz, Clara, Fernando.

*Plantilla:* Fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Tirso de Molina, 18-X-1856.

*Archivo original:* Propiedad de la Galería Dramática.

**MPO/1635**

[TL-1636]

VERDU, José

**¡Quién supiera escribir!**

Dolora en 3 números.

Libreto de Mariano Perni sobre una dolora de Ramón de Campoamor.

*Partitura manuscrita; partitura reducida para canto y piano, manuscrita; libreto manuscrito.*

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Romea (Murcia), 1-II-1912.

*Archivo original:* José Verdú Landívar (Murcia).

**MPO/1636**

[TL-1637]

VERT Y CARBONELL, Juan

**El versalles madrileño**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.

Libreto de Enrique García Álvarez / Pedro Muñoz Seca.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, arp, cu.

**MPO/1637**

[TL-1638]

VERT Y CARBONELL, Juan

**Las vírgenes paganas**

Zarzuela bufa en 1 acto y 3 cuadros y 9 números.

Libreto de Enrique García Álvarez / Félix Garzo.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Galacia, Flavia, Saúl, Pomponia, Coro.

*Plantilla:* Fls, obs, cl, fg, tps, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 31-V-1915.

**MPO/1638**

[TL-1639]

VERT Y CARBONELL, Juan/SOUTULLO, Reveriano

**Marcha de honor**

Zarzuela en 2 actos.

Libreto de Alfonso Lapena / Leandro Blanco.

Partitura manuscrita incompleta.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. tpt. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Maravillas (Madrid), V-1931.

**MPO/1639**

[TL-1640]

VIANA, Joaquín

**Bordeaux**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Enrique López Marín / Enrique Ayuso.  
 Partitura manuscrita.

*Personajes:* Adela, Berta, Florentino, Vizconde.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Felipe (Madrid), 12-IX-1888.

**MPO/1640**

[TL-1641]

VIANA, Joaquín

**El tocador de señoras**

Obra teatral en 1 acto y 5 números.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bastoneros, Benjamín, Bombero, Doncella,  
 Guardia, Melchor, Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.

**MPO/1641**

[TL-1642]

VIANA, Joaquín

**La herencia de mi tío**

Zarzuela en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Ignacio Garcés y Oliván.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Felipe, Paulina, Tula.  
*Plantilla:* Fl. cl. cm. tbn. tu. cu.  
*Estreno:* T. del Recreo (Madrid), 3-II-1879.

**MPO/1642**

[TL-1643]

VIANA, Joaquín

**La Sultana de Marruecos**

Juguete cómico-lírico en 1 acto y 3 números.  
 Libreto de Enrique López Marín / Luis Cabaldón.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Africa, Rodrigo, Tiberio.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tps. cms. tbn. tu. perc. cu.  
*Estreno:* T. Esclava (Madrid), 14-X-1890.

**MPO/1643**

[TL-1644]

VIANA, Joaquín

**Thé verde**

Obra teatral en 1 acto.  
 Libreto de Félix Limendoux.  
 Sólo se conserva un número suelto manuscrito.  
*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.

**MPO/1644**

[TL-1645]

VICENTE Y BERMEJO ARCHE, José

**Don Pompeyo en Carnaval**

Juguete bufo en 1 acto y 7 números.  
 Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liern.  
 Partitura manuscrita.  
*Personajes:* Bartolillo, Mariquita, Don Pompeyo, Sabañón,  
 Coro.  
*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Jardín del Buen Retiro (Madrid).

**MPO/1645**

[TL-1646]

VICENTE Y BERMEJO ARCHE, José/LECOCQ,  
 Alexandre-Charles

**El Barón de la castaña**

Estravagancia bufo-lírica en 1 acto y 6 números.  
 Libreto de Amalli (seudónimo).  
 Dos partituras manuscritas.  
*Personajes:* Macario, Manrique, Isolina, Paloma.  
*Plantilla:* Fl. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.  
*Estreno:* T. Jardín del Buen Retiro (Madrid), 14-VII-1872.

**MPO/1646**

[TL-1647]

VICENTE Y BERMEJO ARCHE, José

**Septiembre del 68 y abril del 69**

Zarzuela en 2 actos y 7 números.

Libreto de Rafael M<sup>a</sup> Liem.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Mercurio, Teipsicore. Coro.*Plantilla:* Fln. fl. cl. tp. cm. tbn. tu. tm. cu.*Estreno:* T. de París, 5-VII-1896.

MPO/1647

[TL-1648]

VICENTE Y BERMEJO ARCHE, Luis Vicente

**Buenas noches, vecino**

Zarzuela en 1 acto y 8 números.

Libreto de Antonio Alverá.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Martín, Rosa. Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1648

[TL-1649]

VICENTE Y BERMEJO ARCHE, Luis Vicente

**Céfiro y Flora**

Zarzuela en 1 acto y 4 cuadros.

Libreto de Carlos Frontaura.

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Blas, Cándida, Céfiro, Flora.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Zarzuela, IX-1858.

MPO/1649

[TL-1650]

VICENTE Y BERMEJO ARCHE, Luis

**¡¡¡Diez mil duros!!!**

Zarzuela en 1 acto y 4 números.

Libreto de Mariano Pina y Domínguez.

Tres partituras manuscritas.

*Personajes:* Lucas, Rosa, Ruperto.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. tu. perc. cu.*Fecha de composición:* Noviembre de 1863*Estreno:* T. Circo (Madrid), 5-VI-1852.

MPO/1650

[TL-1651]

VIDAL Y LLIMONA, Andrés

**Arturo di Fuencarrali**

Obra teatral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Arturo, Botero, Elena.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. tp. cm. tbn. perc. cu.*Archivo original:* Florencio Fiscowich.

MPO/1651

[TL-1652]

VIDAL Y LLIMONA, Andrés

**El chaval**

Opera bufa en 1 acto.

Libreto de José Sidney y Albarrán.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Chaval, Luisa, Tonibio. Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. fg. cm. tp. tpt. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Bufos, 9-V-1870.

MPO/1652

[TL-1653]

VILLA Ricardo

**Raimundo Lulio**

Drama lírico en 3 actos y 1 epílogo.

Libreto de Joaquín Dicenta.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Catalina, Lulio, Roger. Coro.*Plantilla:* Fln. fl. ob. cl. clb. fg. tp. tpt. tbn. tu. perc. cu.*Estreno:* T. Lírico, V-1902.

MPO/1653

[TL-1654]

VILLALONGA, Ramón

**Espinas del querer**

Zarzuela en 2 actos y 3 cuadros.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, tpts, tbn, perc, cu.

**MPO/1654**

[TL-1655]

VILLAR, Rogelio

**La gaviota**

Obra teatral en 12 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1655**

[TL-1656]

VINIEGRA, Salvador

**Los garrochistas**

Zarzuela en 1 acto, 4 cuadros y 6 números.

Libreto de Pedro Novo y Colson

Dos partituras manuscritas.

*Personajes:* Alcalde, Bruno, Fernando, Leonor, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, fg, crns, tps, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 12-X-1899.

**MPO/1656**

[TL-1657]

VIVAS BALBASTREA, Julián

**La gúelta é Quirico**

Pasillo cómico en 1 acto y 4 números.

Libreto de Pablo Pareyada.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Nuevo (Bilbao), 12-X-1901.

**MPO/1657**

[TL-1658]

VIVAS, Julián/ACEVEDO, Emilio

**La vuelta del divorcio**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1658**

[TL-1659]

VIVAS, Julián/PUCHOL, Antonio

**¡Cómo está el mundo!**

Pretexto en 1 acto, 2 cuadros y 9 números.

Libreto de Vicente G. Paesa.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la República (Lisboa), 19-V-1911.

*Notas:* La partitura está fechada el 18-V-1911.

**MPO/1659**

[TL-1660]

VIVES RO, G. Amadeo/GUERVOS

**A estudiar a Salamanca**

Obra teatral en 1 acto y 4 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Isabel, Narcisa, Don Marcos, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1660**

[TL-1661]

VIVES ROIG, Amadeo

**Balada de Carnaval**

Opera cómica en 1 acto.

Libreto de L. F. Ardavin / J. Montero.

Tres partituras editadas por la Sociedad de Autores; una partitura fotocopiada (1919).

*Personajes:* Franz, Hugo, Margarita, Zacarías, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, arp, lir, cu.

*Estreno:* Gran Teatro, 5-VII-1919.

**MPO/1661**

[TL-1662]

VIVES ROIG, Amadeo/CAMPO, Conrado del  
(Adaptador)

**Bohemios**

Opera en 1 acto.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Partitura manuscrita; tres partituras editadas por la Sociedad de Autores.

*Personajes:* Cecilia, Cosette, Juana, Pelagia, Roberto,

Victor. Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, clb, fg, cfig, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. Real (Madrid), 26-11-1920.

*Notas:* Es un arreglo para ópera de la zarzuela de Amadeo Vives.

*MPO/1662*

[TL-1663]

VIVES ROIG, Amadeo

### **Caza mayor**

Zarzuela en 2 actos y 9 números.

Libreto de López Silva / J. Pellicer.

Partitura manuscrita; borrador manuscrito, original del autor.

*Personajes:* Isabel, Julián, Juliana, Nemesis, Paco, Teresa.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*MPO/1663*

[TL-1664]

VIVES ROIG, Amadeo

### **Doña Francisquita**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Federico Romero / Guillermo Fernández-Shaw.

Parte de apuntar manuscrita; partitura autógrafa manuscrita.

*Personajes:* Francisquita, Aurora la Beltrana, Doña Francisca, Fernando, Cardona, Don Matías, Irene la de Pinto, Lorenzo Pérez, Doña Liberata, Doña Basilia, Juan Andrés, Buhonera, Mamá, Niñas 1ª y 2ª, Maja, Aguadora, Leñador, Cofrade 1ª, Cofrades 2ª y 3ª, Dependientes 1ª, 2ª y 3ª, Miliciano, Torero, Sereno, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 17-X-1923.

*Notas:* Está inspirada en la comedia de Lope de Vega *La discreta enamorada*.

*MPO/1664*

[TL-1665]

VIVES ROIG, Amadeo

### **El cantar de la jota**

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Antonio, Celestino, Gregoria, María, Miguel, Pablo, Pedro, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*MPO/1665*

[TL-1666]

VIVES ROIG, Amadeo

### **El curita**

Zarzuela en 1 acto y 5 números.

Libreto de Ventura de la Vega.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, fg, tps, cms, tpn, perc, cu.

*Estreno:* T. Eslava (Madrid), 2-IV-1902.

*MPO/1666*

[TL-1667]

VIVES ROIG, Amadeo

### **El Duquesito, o La corte de Versalles**

Zarzuela en 3 actos y 13 números.

Libreto de Luis Pascual Frutos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cls, fg, tps, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Reina Victoria, 16-IV-1920.

*MPO/1667*

[TL-1668]

VIVES ROIG, Amadeo

### **El palacio del hielo**

Revista en 2 actos.

Libreto de A. Torres del Alamo / A. Asenjo.

Partitura manuscrita; papeles de apuntar manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*MPO/1668*

[TL-1669]

VIVES ROIG, Amadeo

### **El parque de Sevilla**

Farsa satirizante en 2 actos, 6 cuadros y 9 números.

Libreto de Pedro Muñoz Seca / Pedro Pérez Fernández.

Partitura manuscrita; papeles sueltos manuscritos y

editados.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tps, tpts, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid), 22-I-1921.

**MPO/1669**

[TL-1670]

VIVES ROIG, Amadeo

### El pretendiente

Zarzuela en 1 acto y 3 cuadros.

Libreto de Miguel Echegaray.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Carlos, Margarita, un Pastor.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 22-III-1907.

**MPO/1670**

[TL-1671]

VIVES ROIG, Amadeo/VIVES, C.

### El robo de la perla negra

Zarzuela melodramática en 1 acto, 6 cuadros y 4 números

Libreto de Llansó / Cuesta.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1671**

[TL-1672]

VIVES ROIG, Amadeo

### El rosario

Comedia lírica.

Libreto de C. de Batlle / L. Linares Becerra.

Números sueltos de la partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* 1929.

*Notas:* Adaptación de la novela de F. Barclay.

**MPO/1672**

[TL-1673]

VIVES ROIG, Amadeo

### El talismán prodigioso

Obra teatral en 13 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Alisa, Alí-Mansur, Gazul, Mozhatú, Omar, Suleika, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

**MPO/1673**

[TL-1674]

VIVES ROIG, Amadeo

### La casa de los enredos

Obra teatral en 1 acto y 7 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1674**

[TL-1675]

VIVES ROIG, Amadeo

### La gallina de los huevos de oro

Comedia de magia en 2 actos.

Libreto de Joaquín Abatí / Antonio Paso.

Partitura manuscrita; números de apuntar sueltos manuscritos.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fl, cl, p, cu.

*Estreno:* T. Lara (Madrid), 23-XII-1911.

**MPO/1675**

[TL-1676]

VIVES ROIG, Amadeo

### La mujer de Boliche

Zarzuela en 2 actos y 13 números.

Libreto de Manuel Fernández de la Puente.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Aurora, Boliche, Petra, Santiago, Trini, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 8-II-1917

**MPO/1676**

[TL-1677]

VIVES ROIG, Amadeo

### La orden del día

Obra teatral en 1 acto y 5 números.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Francisquito, Paolo, Perruchi, Víctor, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

**MPO/1677**

[TL-1678]

VIVES ROIG, Amadeo

**Las verónicas**

Juguete cómico-lírico en 3 actos.

Libreto de Pedro Muñoz Seca / Pedro Pérez Fernández.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, perc, cu.

*Estreno:* Reina Victoria (Madrid), 25-IV-1919

**MPO/1678**

[TL-1679]

VIVES ROIG, Amadeo

**Maruxa**

Egloga lírica en 2 actos.

Libreto de Luis Pascual Frutos.

2 partituras manuscritas.

*Personajes:* Antonio, Eulalia, Maruxa, Pablo, un Zagal, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpt, tbn, tu, perc, cu.

*Estreno:* T. de la Zarzuela (Madrid), 28-V-1914.

**MPO/1679**

[TL-1680]

VIVES ROIG, Amadeo,

**Miss Australia**

Opereta en 1 acto, 3 cuadros y 8 números.

Libreto de Guillermo Perrín / Miguel Palacios.

Tres partituras fotocopiadas: una parte de dirigir manuscrita.

*Personajes:* Australia, Jorge, Ferguson, Morton, Palmer, Coro.

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, arp, cu.

*Estreno:* Gran Teatro, 11-IV-1914.

**MPO/1680**

[TL-1681]

VIVES ROIG, Amadeo

**Pepe Conde (o El mentir de las estrellas)**

Sainete en 6 cuadros dispuestos en 2 actos.

Libreto de Pedro Muñoz Seca / Pedro Pérez Fernández.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Apolo (Madrid)

**MPO/1681**

[TL-1682]

VIVES ROIG, Amadeo/MORERA, Pascual

**Su Alteza Imperial**

Zarzuela en 3 actos.

Libreto de Sinesio Delgado.

Partitura incompleta manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cm, tbn, perc, cu.

*Estreno:* T. Price (Madrid), 14-IV-1903

**MPO/1682**

[TL-1683]

VIVES ROIG, Amadeo

**Todo el mundo en contra mía**

Sainete en 2 actos.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, tpts, tbn, perc, cu.

**MPO/1683**

[TL-1684]

VIVES ROIG, Amadeo

**Triancrías**

Obra teatral.

Partitura manuscrita.

*Personajes:* Voces (sin especificar personajes).

*Plantilla:* Fln, fl, ob, cl, fg, tp, cms, perc, cu.

**MPO/1684**

[TL-1685]

VIVES ROIG, Amadeo

**Viaje de instrucción**



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
Departamento Arte III (Contemporáneo)**

**LA RESTAURACION  
DE LA ZARZUELA EN  
EL MADRID DEL XIX  
(1832-1856)**

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR  
M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZO RODRIGUEZ**

**DIRIGIDA POR EL DOCTOR EMILIO CASARES RODICIO**

**MADRID, 1993**

**APÉNDICE III  
PARTITURAS**

Añadimos algunos fragmentos de las partituras que hemos analizado a lo largo de la tesis. Es materialmente imposible ofrecer todas las de las obras analizadas; pretendemos solamente facilitar la lectura de los análisis realizados. No hemos incluido la partitura de *El Duende* de Hernando porque esta partitura está ya lista para su proceso de edición, corregida por nosotros, dentro de la colección de partituras que dependen del Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Tampoco se encontrará *Jugar con fuego* de Barbieri, porque ya ha sido reeditada por nosotros como número primero de esta misma colección en mayo de 1992. *El Grumete*, *El Dominó Azul y Marina*, del maestro Arrieta, así como *Gloria y Peluca y Pan y Toros* de Barbieri, gozarán del mismo destino, apareciendo el año próximo reeditadas coincidiendo con el año de celebración de las efemérides de ambos músicos. Con esta pequeña aportación, pretendemos que un repertorio de tal trascendencia para nuestra música del siglo XIX salga de los anaqueles de los archivos y vuelva a los atriles de las orquestas, de donde nunca debería haber desaparecido.

## INDICE DE PARTITURAS SELECCIONADAS

**1. ¡¡ES LA CHACHI!!.** Música de Mariano Soriano Fuertes (Ed. reducida para canto y piano de Antonio Romero)

"SIGUIDILLAS".

"LA CURRA", CANCION ESPAÑOLA

**2. COLEGIALAS Y SOLDADOS** (Ed. reducida para canto y piano de Antonio Romero, 1873)

PROLOGO

ACTO I. Nº 1 PRELUDIO

ACTO I. Nº 2 TEMPESTAD

ACTO I. Nº 3 CANCION

ACTO I. Nº 4 TERCETINO

ACTO I. Nº 5 VELADA

ACTO I. Nº 6 DUO

ACTO I. Nº 7 CANCION BAQUICA

ACTO I Nº 8 FINAL

**3. BUENAS NOCHES SEÑOR D. SIMON.** Música de Cristóbal Oudrid  
(Partitura Manuscrita; Archivo SGAE)

Nº 1 BARQUEROLA

Nº 4 TERCETO

Nº 5 INTERLUDIO ORQUESTAL

Nº 6. FINAL

**4. GLORIA Y PELUCA** Música de F. A. Barbieri (Guión de dirección manuscrito; Archivo SGAE)

Nº 1. INTRODUCCION

Nº 2. ARIA DE MARCELO

Nº 3. DUO ENTRE MARCELO Y MARIA

Nº 4. DUO ENTRE MARCELO Y MARIA

Nº 5. ARIA DE LUCIA CON CORO

Nº 6. ARIA DE MARCELO

Nº 7. FINAL

**5. LA MENSAJERA.** Música de Joaquín Gaztambide. (Violín director manuscrito; Archivo SGAE)

PRELUDIO

Nº 2

Nº 3

Nº 4

Nº 5

Nº 6

Nº 7

Nº 8. FINAL I

Nº 9. (ACTO II)

Nº 10

Nº 11

Nº 12

Nº 13. PLEGARIA DE INES

Nº 14. FINAL

**6. EL ESTRENO DE UNA ARTISTA.** Música de Joaquín Gaztambide  
(Parte de apuntar manuscrita; Archivo SGAE).

Nº 1

Nº 2. Terceto

Nº 3. Terceto

Nº 4. Dúo

Nº 5. Final (tutti)

**7. EL DOMINO AZUL.** Música de Emilio Arrieta. (Partitura manuscrita; Archivo SGAE).

Nº 1. INTRODUCCION

Nº 6. FINAL I

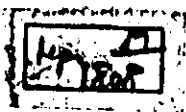
Nº 7. INTRODUCCION (ACTO II)

Nº 8. CUARTETO

Nº 11. CORO Y ARIA DEL MARQUÉS (ACTO III)

Nº 14. CORO

Nº 15. CORO (FINAL)



6432



# SIGUIDILLAS.

CANTADA CON EXTRAORDINARIO APLAUSO EN EL TEATRO DE LA COMEDIA POR LA SEÑA SAMANÍ

EN LA PIEZA EN UN ACTO TITULADA || ES LA CHACHI ||

MÚSICA DE M. SORIANO PUERTES.

Propiedad.

MADRID.

Pr. 5 a.

Allegro.

PIANO



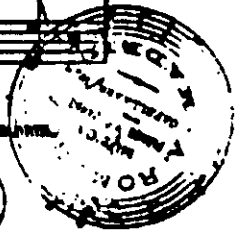
CANTO



ANTONIO BARRERO: Editor.

A.R. 2057

Deposito legal en el Ministerio de Fomento





2

o - jos di u - na ca - i - da di u - na ca - i - da no pue - do le - van -

tar - me si no me mi - - - - - ra me ho le - van -

ta - do ex - ce - ñal que tus o - jos - ex - ce - ñal que tus o - jos ya me han mi -

ra - do ya me han mi - ra - do ya me han mi - ra - do ya me han mi - ra - - - do ya me han mi -

*Più con la voz*

A. N. 2257.

W 1. 27 0 61

ra - - - do ya me han mi - ra - - - do

y ya me han mi ra - - - do es se- ñal que tus o- jos ya me han mi-

ra - - - do

Tienes unos ojillos  
que dicen anda,  
y otros tienes que dicen  
detente aguarda.

Porque tus ojos  
dan tormento y deseno  
placer y enojos.

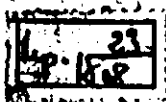
Del pecho de mi amado  
tengo las llaves;  
no llames á su puerta  
que no te abra.

Y si has llamado  
no extrañes que su pecho  
siga cerrado.

A. R. 2252







5674

# LA CURRA.

CANCION ESPAÑOLA.

CANTADA CON EXTRAORDINARIO APLAUSO EN EL TEATRO DE LA COMEDIA POR  
EN LA PISTA EN UN AUTO TITULADA EN LA CHACHA



Propiedad.

MÚSICA DE M. SORIANO PUERTES.

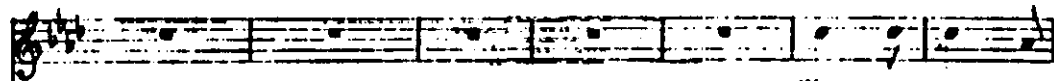
Pr. 5.

Andantino.

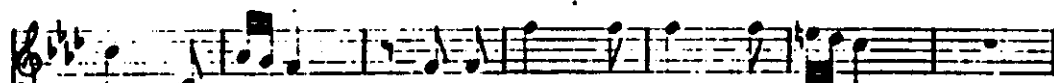
PIANO.



CANTO.



Siem - pre pe - nas



y mas pe - nas so - bre - sal - tos y te - mo - res



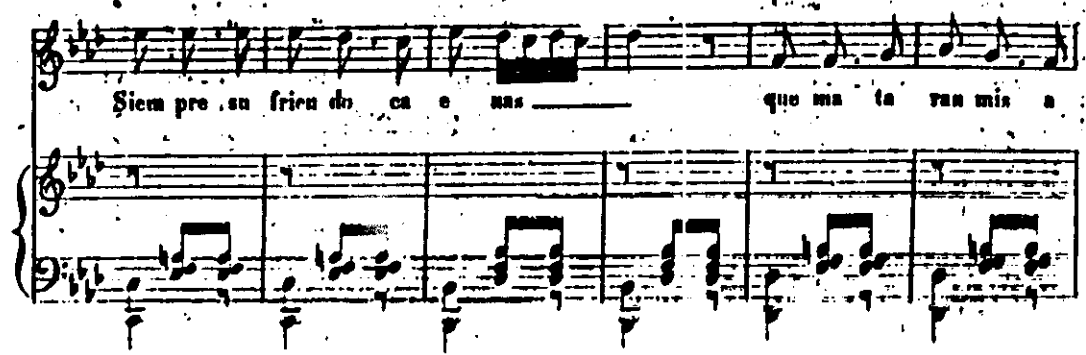
ANTONIO BERNARDINI.

A. R. 2359.

Libro de Propiedad de S. M. I.



Siem pre su frien do ca e nas ————— que ma la ran mis a



mu - ra ————— que ma la ran mis a — mu - ra ay que pe



ni - ya ay que do - lor ay que pe - ni - ya ay que do -



*All'brion.*  
lor Ven tu - ce - ro de Se - c - lla ven a mis bra -



3



son cha - vo que te es - pe - ra tu cu - ri - ya

y en cu - ri - ya en la al a - mor. que te es - pe - ra tu. cu -

ri - ya y en cu - ri - ya en la al a - mor que te es - pe - ra tu

cu - ri - ya y en cu - ri - ya en la al a - mor.

Yo te miro y no me miras  
 Te hablo y no quieres hablar  
 No me des ya mas jacharon  
 Por que me van a matar.

Don Júcaro de Sevilla 1911.

A.N. 2250. 1



# COLEGIALAS Y SOLDADOS

ZARZUELA EN DOS ACTOS

---

## PARTITURA PARA CANTO Y PIANO

ARREGLADA Y DEDICADA AL

ANTIGUO CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACION

(HOY ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA)

POR SU AUTOR

**DON RAFAEL HERNANDO**

Esta zarzuela, cuya letra es de los Sres. Pina y Lumbrales, se representó por primera vez en Madrid

la noche del 21 de Marzo de 1849

---

Precio fijo: 50 reales.

---

MADRID

ANTONIO ROMERO, EDITOR

CALLE DE PRECIADOS, NÚM. 1

Es propiedad del autor



## DEDICATORIA.

I.

Señalar una vez más el cariño que siempre he tenido al Establecimiento nacional en que hice mi fundamental educación artística, y que me llevó a cultivar la Música, es el principal móvil de esta dedicatoria que hago, no como compositor de zarzuelas, ni tampoco como profesor del Conservatorio de Música, sino sólo y exclusivamente como antiguo discípulo de esta escuela. Carecería de oportunidad y no tendría importancia alguna hoy esta dedicatoria si la hiciese como compositor, puesto que hace diez y siete años que me está cerrada la escena del género lírico español de que fui principal iniciador; lo mismo sucedería si la hiciese como funcionario del Conservatorio, en razón a que el haberlo sido *activo* durante diez y seis años me ha dado solamente el fruto de merecer por lo visto mi actual categoría de profesor excidente. Por estas razones y desprendiéndome voluntariamente para este acto de las circunstancias y cualidades que mis trabajos y el público me han dado, sólo me atrevo a invocar el carácter de antiguo discípulo.

El Conservatorio, actualmente Escuela nacional de Música, a pesar de ser la única institución que la Nación ha sostenido para enseñanza de este arte tan civilizador como indispensable bajo el punto de vista social, no ha estado exento, hasta en sus más brillantes épocas, de acerbos y rudos ataques que hubieran comprometido su existencia, si no hubiese patentizado la sinrazón de sus adversarios con la manifestación clara e irrecusable de los beneficios que tenía prestados. Entre estos, los referentes a la moderna Zarzuela son quizás los de mayor importancia; porque sea considerado este género de espectáculo de poco o mucho valor artístico: haya tenido o no todo el debido adelanto, lo cierto es que constituye un género artístico nacional que ha más de veintidos años viene sustentando y desarrollando, con ventaja a otros espectáculos teatrales, im-

portantísimas industrias. La circunstancia de haber sido el principal iniciador de este género un discípulo del Conservatorio, es suficiente indicio y prueba de que emana de sus aulas esta primera iniciación e impulso en favor del arte lírico español; así es que al dedicarle yo con tal carácter la reducción para canto y piano de la zarzuela *Colgadas y soldados*, que fue la primera en artístico plan y consecuencias, le proporciono poder mostrar con mayor facilidad un documento un hecho histórico del arte propio y que sea el que fuere su mérito artístico, siempre señalará un hecho histórico del arte contemporáneo.

Para que este documento resulte completo, fuerza es que repita aquí, por más que conste en varias reseñas, lo conducente a demostrar que esta obra, obra de amor, y de la manera más completa, empresa teatral para cultivarlo, y consiguió sin dilación ni demora, y de la manera más completa, la asidua concurrencia del público, que son las tres circunstancias indispensables para que con razón pueda decirse que en *Colgadas y soldados* estirbó y tuvo su principal base el espectáculo de la zarzuela en su actual y desde entonces no interrumpida época.

## II.

Mes y medio hacia, por la Pascua de Navidad de 1848, de mi regreso á Madrid, despues de cinco años de ausencia de mi patria, cuando una singular circunstancia, atendida la irreparable pérdida de familia que acababa de sufrir, me hizo ir al teatro que habia en la calle de las Urosas, llamado entónces de la Comedia. En las funciones de tarde durante aquellas fiestas se representó una parodia en un acto titulada *Las sacerdotisas del sol*, que contenia cuatro piecitas de música, tres escritas por el compositor D. Cristóbal Oudrid, y otra que se negó á componer y que yo compuse, previa su venia, en consideracion á no poder dejar de complacer así á mi amigo D. Juan del Peral, autor de la obra.

Las felices disposiciones para la música que descubrí en algunos de aquellos actores, por más que ni aun conocian el solfeo, y sobre todo, la gran complacencia del público al oír cantar en español, me sorprendieron tan vivamente, que desde luego combiné con dicho Sr. Peral la manera de aprovechar tan favorables elementos para intentar el planteamiento de un teatro lírico de Zarzuela, ya que respecto al de Opera española, que era uno de los proyectos que del extranjero traía, tuve que abandonar por entónces el pensamiento, porque las elevadas clases sociales á quienes más debia interesar su planteamiento, se mostraban repulsivas y poco dispuestas á secundar mi proyecto.

En la noche del 18 de Febrero de 1849 se representó nuestro ensayo de zarzuela en un acto titulado *Palo de ciego*; á sus representaciones sucedió en la del 15 de Marzo el que en un acto tambien hicieron los Sres. Oudrid y Montemar, titulado *Misterios de bastidores*, y seis dias despues, 21 de dicho mes, fué la primera representacion de *Colegiales y soldados*.

A los pocos dias una empresa con deseo de cultivar este nuevo espectáculo, despues de haber solicitado y obtenido de mí, bajo la condicion de ser director exclusivo del género, una escritura con el compromiso de componer en la inmediata próxima temporada catorce actos de zarzuela, subarrendo en seguida el teatro que habia en la calle de la Magdalena y que se nombró de Variedades.

La primera composicion de mi contrato fué la zarzuela en dos actos, letra de D. Luis de Olona, titulada *El Duende*, que se estrenó en la noche del 6 de Junio de dicho año de 1849, alcanzando tan completo éxito, que me eximió de la pesada carga de los catorce actos; pues las 120 representaciones que de ella se sucedieron en aquella temporada, sólo permitieron pudiese en escena la que para estrenarse á mi beneficio compuse en dos actos, letra del Sr. Larrañaga, titulada *Berlindo y comparsa*.

El objeto que me impulsó á investirme con las atribuciones de director exclusivo, le manifesté inmediatamente trabajando sin descanso hasta conseguir de la empresa que escriturase al cantante D. Francisco Salas, tan luego como cesó de tomar parte en las funciones que en las tardes de la Pascua de Navidad de 1849 tuvieron lugar en el teatro Español, representándose la zarzuela en dos actos *La Mensajera*, obra de Olona y del compositor D. Joaquín Gaztambide. Y en cuanto á este compositor, así como á D. Francisco Asenjo Barbieri, no sólo lea fué franqueada la escena del teatro de mi direccion, sino que fraternalmente compartí ésta y sus emolumentos con ambos en la siguiente temporada, y con tanta mayor satisfaccion por mi parte, cuanto que á excepcion de las zarzuelas en un acto del Sr. Barbieri, *Gloria y peluca* y *Tramoya*, que proporcionaron excelentes recursos pecuniarios, mis anteriores obras con agregacion de la segunda parte de *El Duende*, que á poco compuse, fueron el principal sosten de aquella empresa, que sólo hubo de cesar por haber contratado, además de la compañía de zarzuela, una de verso y otra muy numerosa de baile español, con dos teatros, el del Circo y el de Variedades reedificado cual se halla á causa del extraordinario éxito que en él habia alcanzado la zarzuela.

## III.

Extenso parecerá quizá algo de lo que llevo dicho, para el solo fin hasta ahora mencionado, de justificar mi dedicatoria, pero no lo es seguramente para llegar á otro objeto aún no señalado que considero de mayor importancia, y que me obliga á continuar en la comenzada tendencia de personales y especiales servicios.

En la asociacion Artística-cooperativa que para continuar el desarrollo de la zarzuela promovieron inmediatamente conmigo y como Junta Directiva, los compositores señores Barbieri, Gaztambide, Oudrid é Inzenga, el autor dramático D. Luis de Olona y el cantante D. Francisco Salas, merecí por derecho ser declarado entre los compositores el primero en turno para el cargo de Presidente. Y tan seguí en la misma senda de entusiasmo por el progreso general del pensamiento que, despues de terminar el tiempo de mi presidencia, encontrando mis compañeros que en su desempeño habia demostrado especiales condiciones de organizacion administrativa, accedí á sus deseos encargándome de tan enojosa tarea, segregada del cargo presidencial, y continuando al frente de ella durante los tres años de aquella asociacion que elevó el género al mayor desarrollo que ha tenido.

No por este encargo, dejé de tomar asidua parte y siempre con fortuna en los trabajos artísticos como compositor; pues además de varias obras que escribí en colaboracion, puse en música las dos aplaudidas zarzuelas de nuestro eminente escritor D. Manuel Breton de los Herreros, tituladas *El Novio pasado por agua* y *Cosas de Don Juan*.

Esta última sirvió para la inauguracion de la primera temporada teatral. Setiembre de 1854, en que la zarzuela volvió á ser regida por empresa especulativa; á la cual, por más que fuese emanada de la anterior Junta Directiva, no quise pertenecer, tanto por haber defendido como sistema más artístico la asociacion cooperativa, cuanto por no serme garantía de buen compañerismo la circunstancia de que, los cuatro que habian promovido y defendieron esta nueva organizacion y se constituyeron en dicha empresa, solicitaron del Gobierno pocos meses ántes, por sí solos y para sí con segregacion de sus compañeros, un privilegio exclusivo para explotar la zarzuela, privilegio que les fué negado, como no podia ménos de suceder.

Quizá seria éste lugar oportuno para señalar la indicada variacion como una causa más ó ménos esencial de la lentitud con que desde entónces ha marchado el desarrollo del teatro lírico español, que acaso regido por asociaciones exclusivamente artísticas, desprovistas de todo carácter de especulacion, hubiera llegado ya hoy á todo su complemento artístico con el establecimiento de la grande ópera nacional.

Por lo que á mí se refiere, cometí el enorme delito de no prestarme á convertir en empresa de especulacion nuestra asociacion artística, y debia por lo visto sufrir el castigo.

Desde entónces, y tan luego como terminó la serie de representaciones inaugurales de aquella temporada, no solamente fueron excluidas todas mis obras del repertorio del teatro de la Zarzuela, sino que me ha sido imposible obtener se represente ni una de las varias que despues he compuesto, á pesar de que todas me hayan sido aceptadas y recibidas.

Sirva, pues, esta declaracion penosa, y que como artista y español hago con rubor, y sólo despues de agotadas ya cuantas tentativas la dignidad consiente, de contestacion á las deferentes interpelaciones que tanto amigos como conocidos frecuentemente me han dirigido y dirigen, y á quienes nunca he podido contestar de una manera conveniente para desvanecer las dudas que pudieran manifestarse acerca de mi laboriosidad. Suby todo, pueda servir esta singular página de aliciente y estímulo á los verdaderos amantes del arte, para trabajar en provecho de esa entusiasta juventud dedicada á los largos y penosos estudios de la composicion musical, y que difícilmente conseguirá resultado alguno en el terreno del arte, si no sufren alteracion los actuales elementos de manifestacion que hoy existen.

Los individuos sucumben; las instituciones quedan.

El antiguo Conservatorio se llama hoy Escuela nacional de Música, y mañana podrá tener otro nombre; pero subsistirá mientras España tenga gobiernos que atiendan á su ilustración.

Aprovéchese un momento oportuno, y trabájese sin descanso hasta conseguir en favor de la Música algo parecido á lo que para su desarrollo y progreso tienen las otras Bellas Artes.

La Pintura, la Escultura y la Arquitectura, por más que sus obras, para ser conocidas, puedan exponerse do se quiera, tienen periódicamente exposiciones, con compras y premios oficiales; y el Compositor de Música, al presente, sólo tiene para producirse con utilidad, el Teatro, y si éste no tiene una buena y reglamentada dirección, resultará que los artistas se encontrarán á merced de empresarios, que creerán más defendidos sus intereses bajo el punto de vista de la economía, rechazando obras españolas, para traducir letra y música de obras extranjeras.

Todas las cultas naciones que se han interesado por las artes escénicas, y, sobre todas, la Francia, que ha sido la más vigorosa en tan ilustrada y gloriosa idea, han acordado grandes subvenciones á los teatros que como modelo cuidaban, para poder así intervenir en ellos y coadyuvar á su adelanto, que esencialmente dependió de la digna independencia de los Autores, con bien estudiados reglamentos.

Estos, sabiamente confeccionados, evitan que puedan apoderarse de los teatros soberbios empresarios de conciencia lata, que creyéndose árbitros de lo que sólo á la Patria pertenece por público veredicto, rechazan obras de autores proclamados una y otra vez con espontáneo aplauso, ó lo que es peor aún, no atreviéndose ostensiblemente á semejante determinación, que denotaría sin embargo, alguna fuerza de juicio propio, acogen las obras cuando no pueden escudarse ni con un solo fracaso recibido, y sin fijarlas debido y justificado turno, las van relegando de año en año á sus archivos, consiguiendo, por lo ménos, que pierdan la oportunidad de exhibición, á que tanto atiende el autor, y que envejecan antes de oírse; con cuya incomprensible conducta, además de constituir una insuperable barrera para el patrio progreso de las artes, llegan á ser verdugos que matan el entusiasmo de mejor temple y privan de digna y merecida subsistencia al artista.

No bastará á la juventud que concurre á las aulas de la Escuela nacional de Música, y entre la que habrá algunos individuos de los muchos á quienes por largo tiempo tuve ocasión de dedicar todo mi desvelo, el sentirse animada de levantado pensamiento y con la voluntad y abnegación necesarias para dedicarse á trabajos de adelanto general. Si los que habiéndola precedido, y con la fortuna de alcanzar favorable oportunidad para significarse en diversas creaciones y reformas existentes por el acierto empleado, suelen obtener la consideración que resulta de la expuesta página, sólo tenuamente sombreada, ¡qué porvenir espera al arte si la Suprema administración de la Nación, única fuente hasta ahora de eficaz iniciativa y resultados para el país, no llega á subvencionar algunos teatros, para darles una patriótica reglamentación!

El autor aclamado por el público con sus aplausos, después de los improbables afanes que siempre ha de costar el acceso á la escena, y especialmente en los teatros líricos, necesita tener fe para poder entregarse en el retiro de su morada al adelanto de sus producciones; necesita estar seguro de su derecho de no ser juzgado más que por el público que le aclamó. Interin no le rechace ó le signifique su desagrado; y hasta que haya estas seguridades, la dignidad del autor no estará en armonía con su noble y gloriosa misión, no podrá cimentarse en nuestro país sobre bases sólidas la esplendorosa carrera artística, ni España podrá ocupar nunca musicalmente el lugar que por sus privilegiados elementos y dotes de sus hijos le corresponde entre las naciones más cultas y adelantadas.

Si para logro de los generalmente anhelados adelantos artísticos pudiese aducir alguna fuerza, entre otras de mayor valer, el presente documento, no sólo daré por bien empleado el dispendio que me ocasiona; lo mucho que *contraria á mi carácter*, probado con diez y siete años de patriótico pudoroso silencio; las pérdidas que pueda originarme: sino lo que es más, ni aun la censura que deba merecer por la ruda exposición de la verdad, logrará arrepentirme de haberle escrito, que en consonancia perfecta está, según mi conciencia, con la senda de progreso general del arte, en que siempre caminé.

Madrid y Enero de 1872.

RAPHAEL HERRANDO.

## PERSONAJES CANTANTES.

MATILDE.....	TIPLE.
SOR IGNACIA, TORNERA.....	CONTRALTO.
D. SEVERO, TUTOR DE MATILDE.....	BARÍTONO.
JULIAN.....	BAJO-BARÍTONO.
PASCUAL, ASISTENTE DE JULIAN.....	BARÍTONO CÓMICO.

NOTA. Con excepción del Sr. Alvaró, que cantó el papel de Asistente, todos los demás caracteres de la extensión, carácter y determinada tessitura que las voces requirieran con el estudio del canto.

## INDICE DE LAS PIEZAS DE MÚSICA.

Numero.	ACTO PRIMERO.	Páginas.
1.	PRELUDIO.....	1
2.	TENESTAD Y PLEGARIA: CORO de Colegiales.....	7
3.	RATAPLÁN, CANCIÓN: Julian y coro de Soldados.....	15
4.	TERCETINO: Tórnara, Julian y Asistente.....	19
5.	VELADA: Matilde.....	25
6.	DUO: Julian y Tutor.....	29
7.	CANCIÓN BÉQUICA: Asistente.....	37
8.	FINAL: todos.....	41

1.	ACTO SEGUNDO.	53
2.	PRELUDIO, Recitativo Matilde y Coro de Colegiales.....	53
3.	ARIETA: Tutor.....	63
4.	ARIETA: Matilde.....	69
5.	DUO: Matilde y Julian.....	75
6.	Coro de Colegiales y cuarteto del Asistente.....	83
7.	FINAL: todos.....	91

# COLEGIALAS Y SOLDADOS

Zarzuela en dos actos

LETRA DE LOS SRES PINA Y LUMBRERAS

MÚSICA DE

D. RAFAEL HERNANDO.

Pr. 6 rs.

## ACTO I.º N.º 1. PRELUDIO.

Maestoso.

PIANO.



Allegretto.



10

allegretto




15

al dolce



20





23 *Ardante*  
*p* *debris*

*mf* *debris*

*p*

*All: gramma*  
*ritard et dim:* *pp*

55 *debris*

*debris*

*debris*

*debris*

*debris*

4

90



105

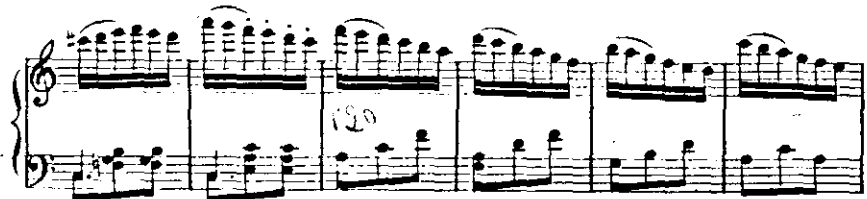


106

*sf* *Mas Allegro*



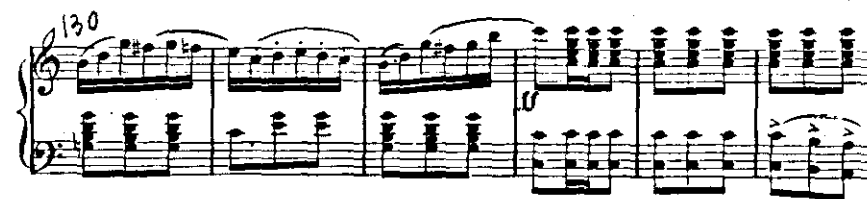
120



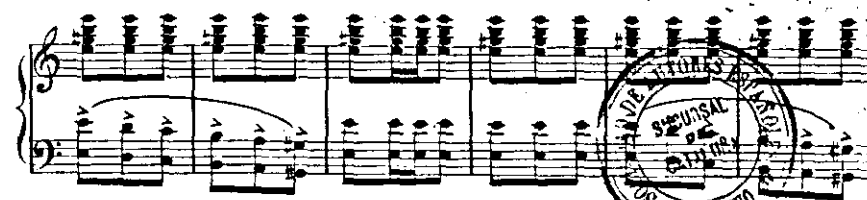
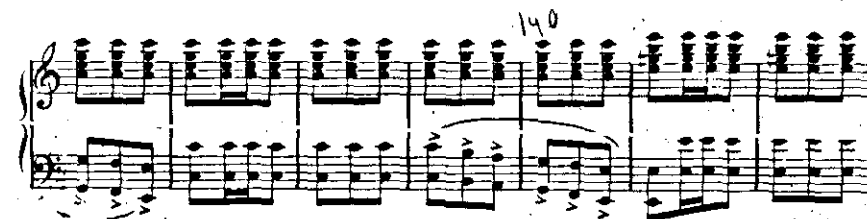
125



130



140

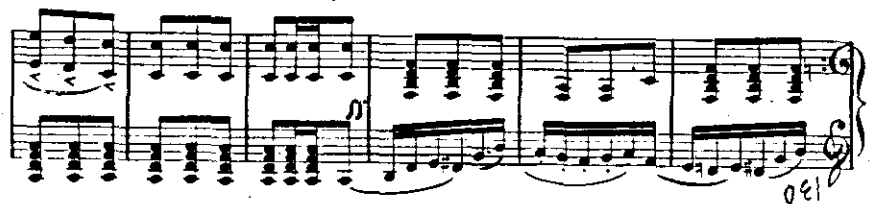
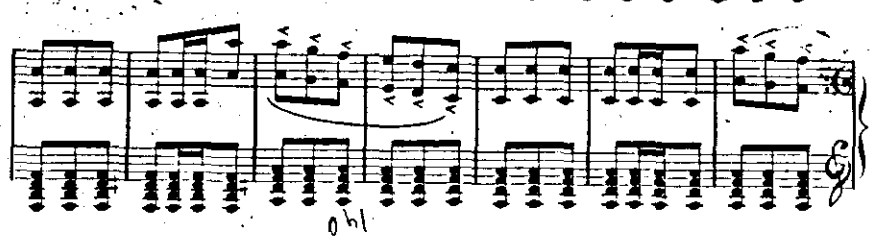
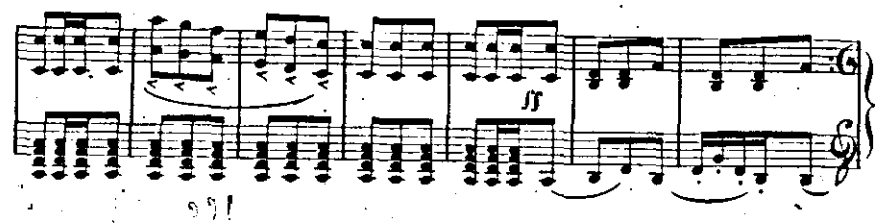


*mf*



150





13

*pp*

*p*

*mf* — *casi f* — *mf* — *casi f*

SE ALZA EL TELON.

*cres.* *f* *cres.* *al.*

(relampago.)

Ped

(trueno.) (relamp.)

*ff*

Ped

(trueno.) (relamp.)

3

Ped

(trueno.) (relamp.)

25

Ped

30

*ff*

Ped

*f*

Ped

4

COLO DE COLEGIALAS.  
Cantabile mod.<sup>to</sup> quasi And.<sup>te</sup>  
Ligado.

dad pie - dad pie - dad pie -

*p* *f* *p* *f* *p* *f*

dad Ah!

*f* *f*

*Cantabile.*  
*dolce.*

De - ten Se - ñor tuo

*1º tempo.*  
*ff* *ritenuto* *p*

i - ran pie - dad Se - ñor pie - dad do

*mf* *mf*

*f* *mf* *din.*

ten Se - ñor tu i - ran pie - dad pie - dad mi Dios pie -

*cres.* *f* *mf* *din.*

*dolcis.*

dad o Dios del ca - mi - nan - te que en

*f* *dolcis.* *dolcis.*

tua - la oscu - ri - dad er - ran - to va - ga y

*f*

tris - te la au - plica en - cu - chad la

*dolcis.* *p* *mf* *p*

*Ped*

# COLEGIAS Y SOLDADOS

Zarzuela en dos actos  
LETRA DE LOS SEÑES. PIMA Y LUMBRERAS

D. RAFAEL HERNANDO.

ACTO I: N.º 3. CANCIÓN de Julian y Coro de Soldados.

All.<sup>o</sup> moderato.

PIANO.

Be - lian la vi - da del mi - ll - lar  
la man

Be - lian la vi - da del mi - ll - lar  
la man

gra.ta de dis . fre . tar Siem . pre con . ten . to he . boy can .

dolce y un poco ritard: tenuto y a piacere: tempo gracioso:

tar, y a las her . mo.sas e . na . mo . rar, *P* Ra.ta . plan, ra.ta .

colanto, *p* *mf* *pp*

plan, ra.ta . plan, ra.ta . plan, ra.ta . plan, ra.ta . plan, ra.ta . planplanplan, *cres.*

TENORES. (Acompañando con palmas al decir plan, planplan.)

plan. Ra.ta . plan, planplan. plan. ra.ta . plan, ra.ta . plan, planplan. plan, planplan.

RAJOS.

Ra.ta . plan, planplan. plan, ra.ta . plan, ra.ta . plan, planplan. plan, planplan.

JULIAN

plan, ra.ta . planplanplanplan plan. Po . bre ma.cha . chas, que mal es . tas

plan, ra.ta . planplanplanplan plan.

con los a . mo.res del mi . si . ser: Siem . pre con . ten . to he . boy can .

dolce y un poco ritard: tenuto y a piacere: tempo.

sehan dea.ca . bar, y a son de ca.ja mar . chan . do van Ra.ta .

colanto, *p* *mf* *pp*



**D. RAFAEL, HERNANDEZ.**

ACTO 1º No 4. TERCETINO Tornera diñan y Asistente.

ASISTENTE.

**PROFIBAD.**

CONFIDENTIAL

**Allegretto.**

Pikard.

Pe-re Ma - dre      por San Pe - dre      por San Cos-me-y San Da -

...misan por los santos y las santas de la corte celestial que serán a morir sin - a guisa - se pobre ca-pi-

col canto.	tempo.	col canto.
------------	--------	------------

-lan  
 !Ay so - no - ren!  
 (Men-to sien-to  
 no po - der - lo so - me -

[illegible]

64

13

¿Qué te ha lido este Colegio? Vade retro a la . . . mas Nocumisdias (Mucho temo que me quieran en ga . . .

diar (no en mis dias mucho temo que me quieran en ga . . . bar que me quieran en ga . . . bar)

JULIAN.

(El de . mo . nio de la vie . ja ex ta da . ra de pe .

lar.) (No te mas marchad se . gu . ra quiemola ha de respo . tar (Cuando tie . ne ya mas a . nos que el ter . mo . to de O .

TORNERA.

¡ay! se . ño . res mucho siento no po . der . lo re . me .

ASISTENTE.

Pe . . ro Ma . dre por san Pe . dro por san Cos . me y san Da .

JULIAN.

ran.) cuan . do tie . ne ya mas a . nos que el ter . ro . mo . to de O .

20

29

33

3

diar (no en mis dias mucho temo que me quieran en ga . . . bar que me quieran en ga . . . bar)

man que se va a . rir a la a . gua e . se pobre ca . pi . tan e . se pobre ca . pi . tan

ran cuando tie . ne ya mas a . nos que el ter . mo . to de O . ran que el ter . ro . mo . to de O . ran

Allegro.

34

No hay ar . bi . trismo hay re . me . dio en la hu . ma . na . no de al . can . zar . que tuere .

Allegro.

21



66 70

vo - lun - tad si - mi - in - fle - xi - ble vo - lun - tad si

vo - lun - tad si an - in - fle - xi - ble vo - lun - tad au

vo - lun - tad si an - in - fle - xi - ble vo - lun - tad au

*p* *cres.*

70

in - fle - xi - ble vo - lun - tad.

in - fle - xi - ble vo - lun - tad.

in - fle - xi - ble vo - lun - tad.

*cres.*

# COLEGIALAS Y SOLDADOS

Zarzuela en dos actos

LETRA DE LOS SRES PINA Y LUMBRERAS

MUSICA DE

D. RAFAEL HERNÁNDO.

Pr. 6. res.

PROPIEDAD.

## ACTO I: N.º 5. VELADA.

Andante afectuoso.

MATILDE.

PIANO.

*dolce.*

*p*

*dim.*

*p*

*Legato.*

El ho - ri - zonte se mi - ra, de pa - li - da lux or - na - do.

*pp* *pp*

vi - da, mi - ra cam - los des - mor -

ya! blan - do - pul - so a tre - vi - da, del an - pa que la da

hor - la flor a bre au ex - lix.

su tre - no cam - to ha cam - po sa - do el ce - lo - so pul - so.

vi - da, mi - ra cam - los des - mor -

ya! blan - do - pul - so a tre - vi - da, del an - pa que la da

hor - la flor a bre au ex - lix.

su tre - no cam - to ha cam - po sa - do el ce - lo - so pul - so.

tad al Dios om-ni-po-ten-to-lan  
 al-mas le-van-tad. *Ve.*  
 colando. *tempo.*  
 lad. her-ma-nas mi-as, la  
*ad libitum. muy larga.* 50  
 me-dia no-cho es ya.  
*p* *pp*

# COLEGIALAS Y SOLDADOS

Zarzuela en dos actos

LETRA DE LOS SRES PINA Y LUMBRERAS.

MÚSICA DE

D. RAFAEL HERNANDO.

N.º 8 ra.

PROPIEDAD.

ACTO I.º N.º 6. DUO. Julian y el Tabor.

Maestoso.

JULIAN. *f* *p*  
 En-taen mi con-sig-na si pre-ten-dea-trar pre.  
 PIANO. *f* *p*

Julian. *p* *Allegretto.*  
 sen-te-me el pa-se de al-gun o-fi-cial y si no lo-tie-ne vaya la bus-  
 PIANO. *f* *p* *Allegretto.*

Julian. *f* *p*  
 -car se halla el muer-ca no tres leguas y mas se halla el muer-ca no tres leguas y  
 PIANO. *cres.* *f* *p*

Car nien - na se - na lo pe - do lo - gar nien - na se - na lo pe - do lo -  
Ca - tre me que - re ma - tar puis amez j'aimé de si peu de bon  
val - gal que bar - ba - ri - dadi no hay du - da en - to  
mas ne hallé ni mas - ca - no tres le - gus y mas (Luz Vir - gen me  
TITON.

Marcial. a - pa - gar -  
Voy à l'ha - mar al ca - bo bri -  
Marcial. par - - gar -  
Yo toz bates - mas todal que has he - cho me voy a pa - gar me vas a pa -  
tral - go (Yo lo toz na - la - mas te - dos min a ca dos ven go a -  
Lo tra - a -  
TITON.

45

bon in-fa-meos-pla y encuan-to-ra-yo-el di-a os van a ta-há-fu-el.

*p* *f* *p* *cres.* *f*

*pp* *agitato.*

*p* ¡Ay! va á llamar al Ga-bo di-ce que no y es.

*pp*

*pp*

*mf*

-pi-a y encuan-to-ra-yo-el di-a me van a fu-el.

*mf*

58

lar me van á fu-el-lar me van á fu-el-lar me van á fu-el.

on van á fu-el-lar on van á fu-el-lar el on van á fu-el.

*p* *f* *p* *f*

lar á fu-el-lar á fu-el-lar á fu-el-lar á fu-el-lar

*f* *cres.* *p* *3* *3* *3* *3*

Cie-lo me an-gus-tio y me vo-to á co-

ahí sí vo-to á Sa-ta-nas to-das las que me han ju-







12 P. URBANO

...lor si en tu fri y un ca - lor si en tu fri y un ca -

...nor si li - ber - tad y ven - gan - za y ho -

...nor si li - ber - tad y ven - gan - za y ho -

frio va - lia - te au - frio si au -

frío

Piu mosso,

Cae el Telon.

Tremolo.

## COLEGIALAS Y SOLDADOS

## Zarzuela en dos actos

LETRA DE LOS SRES. PINA Y LUMBRERAS

**MÚSICA DE**

**D. RAFAEL HERNANDO.**

42. 10 12.

**PROPIEDAD.**

**ACTO IIº Nº 1. PRELUDIO** recitativo Matilde y Coro de Colegialas.

All.<sup>o</sup> brillante.

PIANO.

Alleg. brillante.

PIANO.

BIBLIOTECA DE LA CATEDRAL

Moderato.

CLARINETE.

fagot.

dolce.

a piacere igualando el arpeggio al movimiento que sigue.

deleis.

Handwritten musical score for page 55, measures 1 through 12. The score is written for piano (p) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Tempo* and the dynamics include *ritenuto* and *do*. The score is divided into three systems of four staves each.

Handwritten musical score for page 56, measures 13 through 24. The score continues from page 55 and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Tempo* and the dynamics include *ritenuto* and *do*. The score is divided into three systems of four staves each.



### Zarzuela en dos actos

MUSICA DE

**D. RAFAEL HERNANDO.**

Pr. 6 12

**Allegretto.**

ASISTENTE.

PIANO.

A musical score for two parts. The top part, labeled 'ASISTENTE.', is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains four measures of music, mostly rests. The bottom part, labeled 'PIANO.', is in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. It contains four measures of music. The first measure of the piano part has a 'mf' dynamic marking. The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

**PIANO.**





55

tra. gonde mosta. gan y a pu. nos tra. gonde mosta. gan de mosta.

60

gan de mosta. gan de mosta. gan

70

gan de mosta. gan de mosta. gan de mosta. gan.

75

# COLEGIALAS Y SOLDADOS

Zarzuela en dos actos

LETRA DE LOS SRES PINA Y LUMBRERAS

MÚSICA DE

D. RAFAEL HERNANDO.

Pr 12 R.

ACTO Iº Nº 8. FINAL Julian Tutor Asistente Coro de Soldados y Coro de Colegialas.  
Allegro.

ASISTENTE.

(Coro de Soldados dentro.)

TENORES.

BAJOS.

PIANO.

Allegro.

ASISTENTE.

(Con medroso alon)

Des. pa. chad vo. to á mil dia. blas que Na.

man

man

Mas Allº y agitato.

f pp y staccato.

p pp

fil-de nos es - pe-ra a tan sa-gra-da ban - do-ra na-dio pou-do ser leni -

10

*(Canto de los Indios  
dentro del Teatro,  
con los hijos.)*

mor - a la patria ó mi - mor a la patria ó mi - mor  
Despa - chad Despa - chad que Ma - til - de  
*p*  
Ay al Dios mío  
¡ay! mi Dios  
*p*

Al Com - ba - te al com - ba - te  
cres - cen - do  
*cres.*

*Tempo di Marcha.*

Resistente un filo y un ca - lor.  
viento y *pp*  
nos es - pe - ra.  
Des pachado lo amil

Va - ci  
*(Canto de las niñas dentro  
de la sala del Coro.)*

lien - tes mar - chad.  
*pp*  
ORGANO.

y staccato.

*pp*  
 Dios me traiga de su ma - no Yo no se si se-ra-el mie - do  
 dia - bla que Matilde es es - pe - ra á tan sagrada ban -  
 lar mi pe - cho sien - to poca en  
 Vir - gen de ex-tra-ño - ra an - na y de nues - tra Es -  
 que ni dar un pa-so puedo siento un frío en ca - lor  
 de - ra nadie puede ser traí - dor Des-pachad vólos mil  
 ha - cha tan im - pi - a he - do  
 pa - na te ned com - pa - sion que ya lar - gos  
*mf* este canto.  
*pp*  
*p*

Dios me tenga de su ma - no Yo no se si se-ra-el mie - do  
 dia - bla que Matilde nos es - pe - ra á tan sagrada ban -  
 fal - tar cu - te di - na á mi  
 a - nos de na - ñu - da guer - ra la Es - pa-ño - la  
 que ni dar un pa-so pue - do siento un frío en ca - lor  
 de - ra no podreis ser la traí - dor á tan sagrada ban -  
 pa - na trío á mia - mor ni a la  
 tier - ra va - lien - te su - frió la Es - pa-ño - la  
*cres.*  
*f p*



**L**

9

si si sientoun fri o yun ca .

no ah! no po. deis ser la trai .

Ga. de. al al. to Pi. re. no solo un grifo españo. les re. sue . no li. ber. tad y venganzay ho.

Ga. de. al al. to Pi. re. no solo un grifo españo. les re. sue . no li. ber. tad y venganzay ho.

JULIAN.

lor y un calor si sientoun fri o yun ca lor

... dor no po. deis no no po. deis ser la trai dor

... nor solo un grifo españo. les re. sue . no li. ber. tad y victo. riay ho. nor

... nor solo un grifo españo. les re. sue . no li. ber. tad y victo. riay ho. nor

Si va. lientes la Pa. . . tria nos lla. ma el vi. de. más ladicha ya. mor que bus

car la vic. toria ó la muer. te es la glo. ria del pueblo espa. ñol del pueblo espa. ñol si es. ta. ria del

Vivace estacato.

TUTOR.

ASISTENTE.

JULIAN.

Dios nos ten. ga de su ma. na. . . se. ra el

Dios nos ten. ga de su ma. na. . . se. ra el

pue. blo es. pa. . ñol vo. le. . mos Yen el templo in. mortal de la

CORO de Soldados

A la lid á las ar. mas vo. le. . mos Yen el templo in. mortal de la

CORO de las Golpadas

(Aparición de púdding  
en el portico del convento  
y se puden ver ellos y  
tambien a la reina)

li. brad. nos ó Vir. gen de estran. ge. ra

[illegible]

10) TITON, ASSISTENTE.

mi-do que ni  
dar un pa-so  
puedo en un  
felo y un ca-  
lor. Mi nos

TEMORES AL CORO.

rio-ria. Gra en un dia  
orfullo, sa la hito-  
ria en sus  
libros el nom bre es pa-  
no. la vic-

CORO DE COLETALES.

rio-ria. Gra en un dia  
orfullo, sa la hito-  
ria en sus  
libros el nom bre es pa-  
no. la vic-

Y de auestra Es-  
pa-  
na te-  
med com-  
pa-  
sion que

Buenas Noches D<sup>n</sup> Simon

musica de.

(A<sup>n</sup>) Cristobal Andrid

Violines

Víolas

Flauta

Flautín

Oboes

Clarinetes

Fagotes

Trompas

Cornelinas

Trombones

Tigle

Timbales

Tubel

Tuana

Tues

Tendero

Violoncello

Contra

uno Bajo

Punto

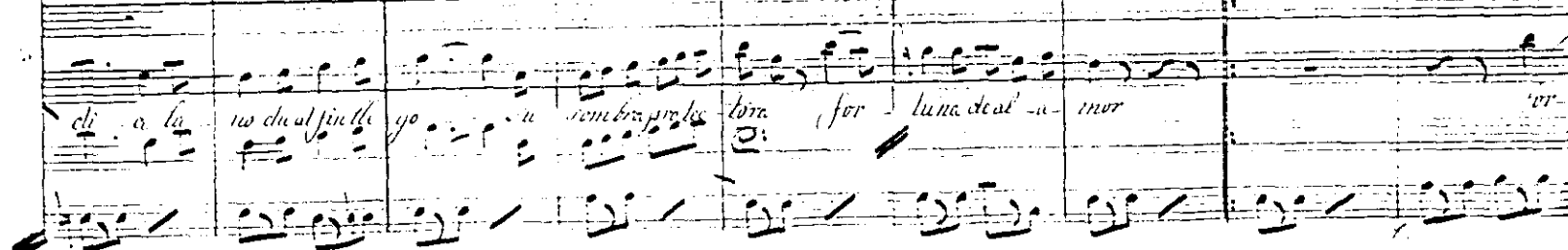
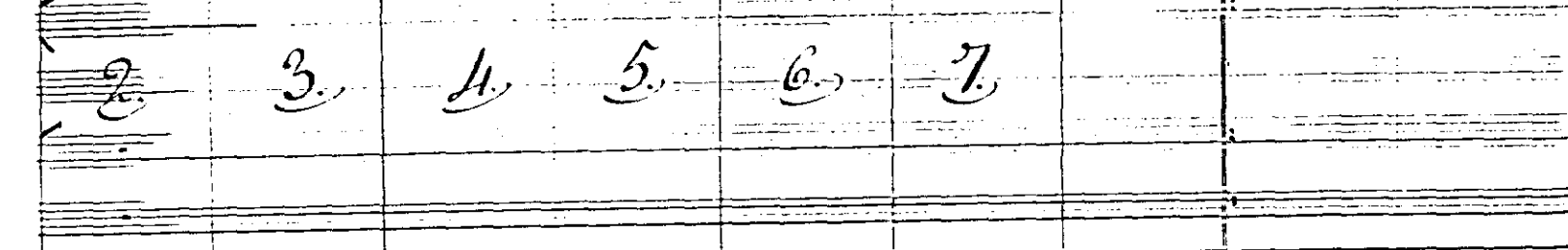
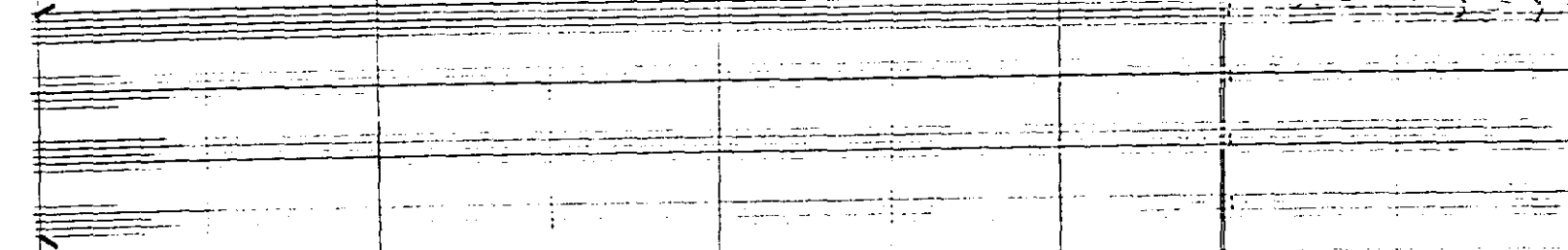
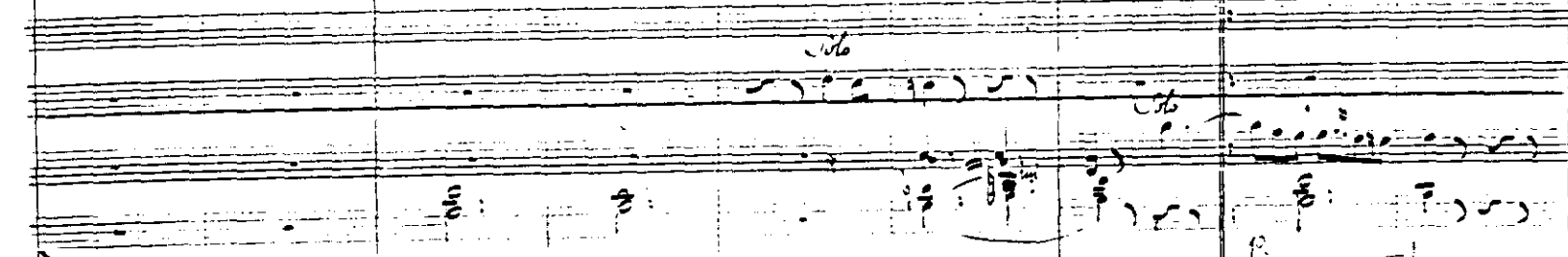
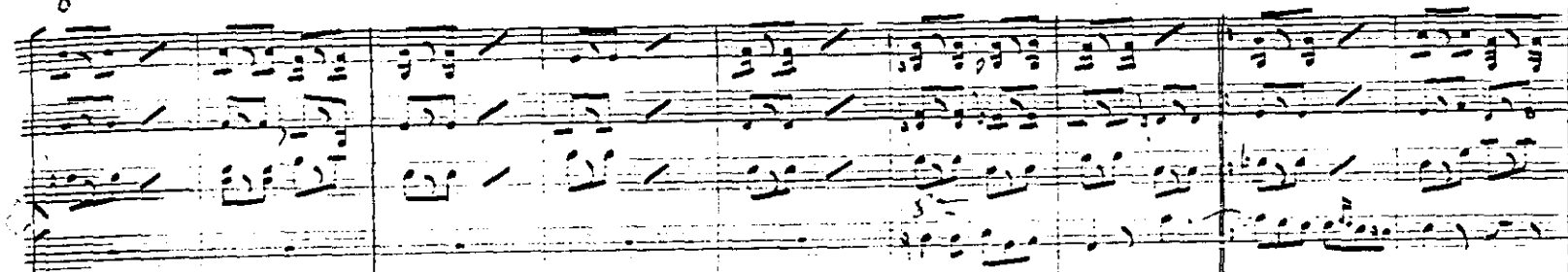
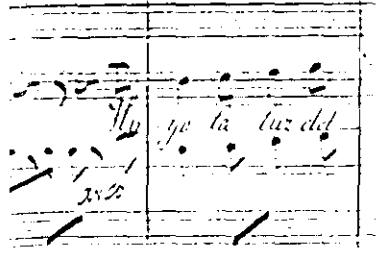
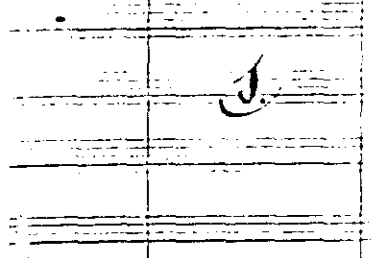
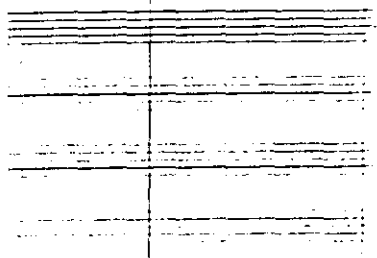
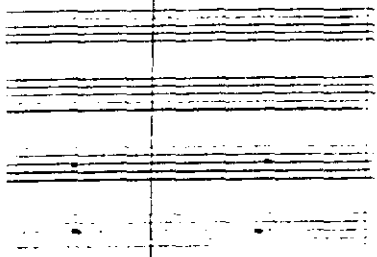
yo la luz del

di - a la - no du al fin

2

3

di - a la - no du al fin



1

2

3

4

5

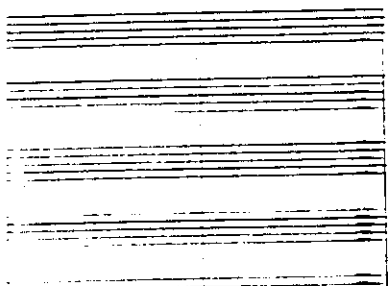
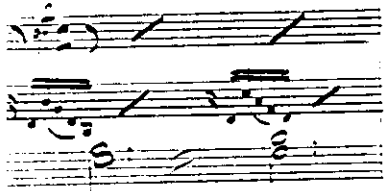
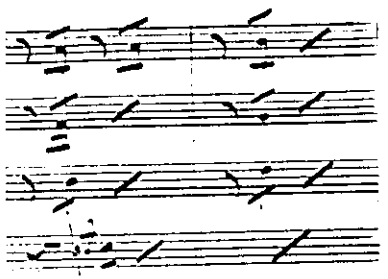
6

7

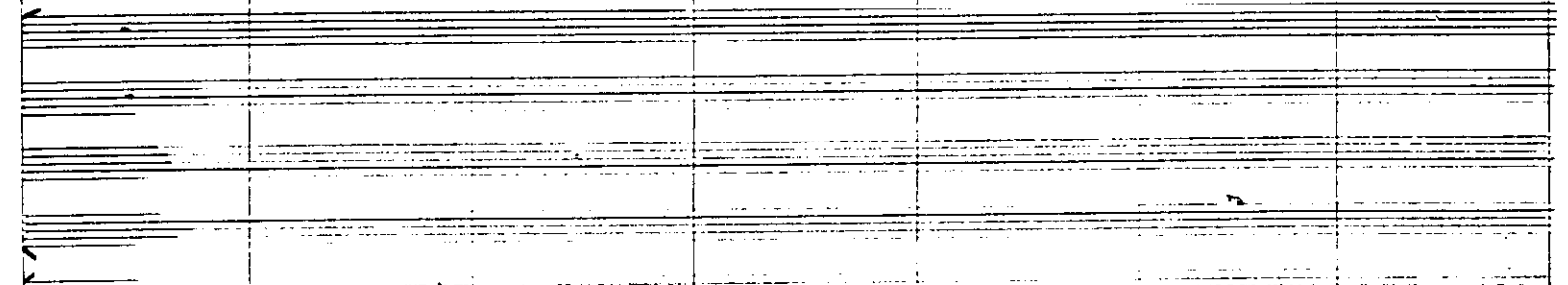
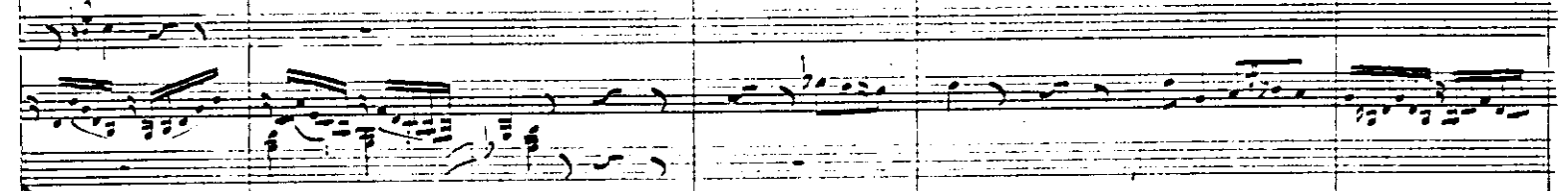
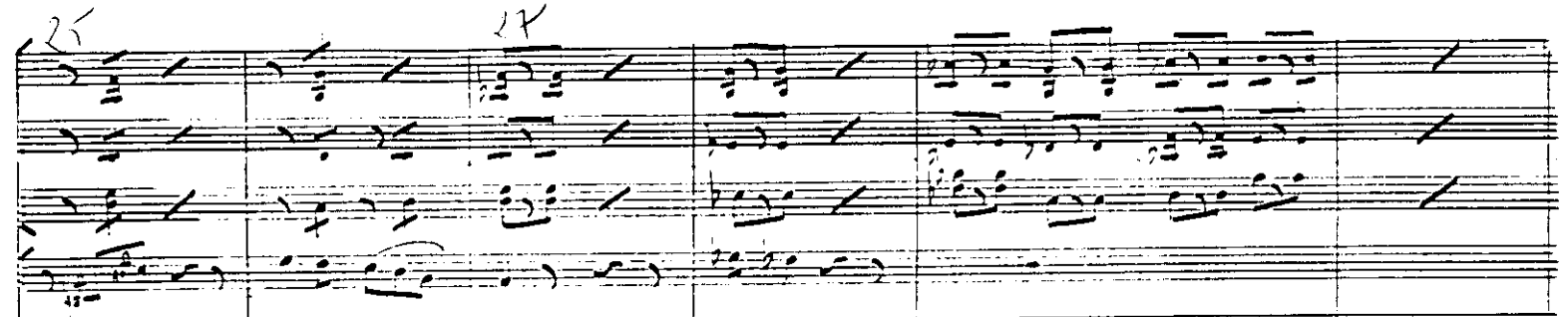
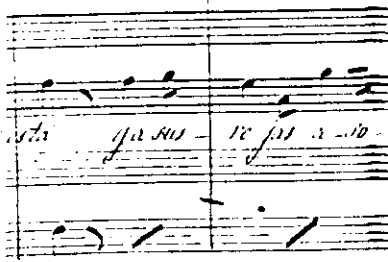
di a la no ch al fin th go u sem bra pro la tom for luna de al a mor

tu-na de a-lu-mur mor na la mi bar qui lla que lao ri lla cer-cueto q'a su-re fas a so-

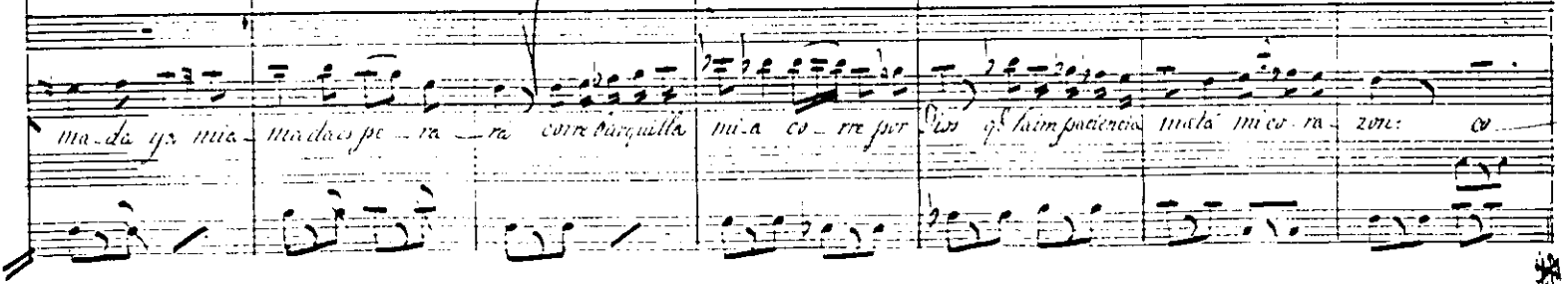
ma-da q'a mia ma-



G. H.



G. H.



ma da qz nua ma da co pe ra ra corre barquilla ma a co re por Por q' ha impaciencia ma la mi co ra zom: co



Handwritten musical score on page 32. The page contains several staves of music. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or liturgical text. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

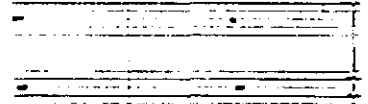
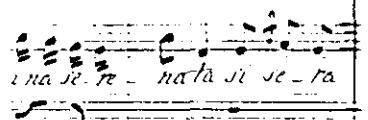
Lyrics visible on page 32:

- es una se - ra - ta*
- es una se - ra - ta si se - ra*
- ir ga mas - pues,*
- Dios co - me per - Dios.*

Continuation of the handwritten musical score on page 38. The page shows the continuation of the musical notation and lyrics from the previous page.

Lyrics visible on page 38:

- es una se - ra - ta q<sup>n</sup> po*



39

46

*Como los Obaneros*

1. 2. 3. 4.

es una se - na ti q<sup>u</sup> po dra ser.

Los a gos a mo ro ses el viento se lle va

*Como las letras*

5.

6.

7.

A.

B.

C.

D.

E.

cal may el ri

lenca

mi por de sa mi

voz no des

ci gas mi na

be lla mi que re lla por pie

ta d q' mi

Je

G.

tu bioaquite

ju-ra pi

Handwritten musical score on a page with 12 staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The lyrics are written below the staves, oriented upside down relative to the musical notation.

Lyrics (read from right to left):

tu digne  
su- re po- re se ad-  
te cyne-  
mice po- re se ad-  
us es in-  
mice po- re se ad-

At the bottom right of the page, there is a small handwritten number "55".

Continuation of the handwritten musical score on the next page, showing 12 staves. The notation and lyrics continue from the previous page.

Lyrics (read from right to left):

tu digne  
su- re po- re se ad-  
te cyne-  
mice po- re se ad-  
us es in-  
mice po- re se ad-

At the bottom right of the page, there is a small handwritten number "56".

Handwritten musical score on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page is numbered "121" in the upper left corner.

Handwritten musical score on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page is numbered "122" in the upper left corner. The score is written in a cursive, handwritten style, with some text appearing to be in French or German, possibly indicating a vocal line or a specific musical instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page is numbered "122" in the upper left corner.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text is written in a cursive, handwritten style. The score is divided into two systems of five staves each. The first system contains the following text:   
Staff 1: *quod in mba*   
Staff 2: *quod in mba*   
Staff 3: *quod in mba*   
Staff 4: *quod in mba*   
Staff 5: *quod in mba*   
The second system contains the following text:   
Staff 6: *quod in mba*   
Staff 7: *quod in mba*   
Staff 8: *quod in mba*   
Staff 9: *quod in mba*   
Staff 10: *quod in mba*

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text is written in a cursive, handwritten style. The score is divided into two systems of five staves each. The first system contains the following text:   
Staff 1: *quod in mba*   
Staff 2: *quod in mba*   
Staff 3: *quod in mba*   
Staff 4: *quod in mba*   
Staff 5: *quod in mba*   
The second system contains the following text:   
Staff 6: *quod in mba*   
Staff 7: *quod in mba*   
Staff 8: *quod in mba*   
Staff 9: *quod in mba*   
Staff 10: *quod in mba*



Handwritten musical score on page 17. The page features a system of staves with musical notation and lyrics. The lyrics are in French and include the words "Comme les Fleurs". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The page is numbered 17 in the top left corner.

Handwritten musical score on page 18. The page features a system of staves with musical notation and lyrics. The lyrics are in French and include the words "Comme les Fleurs". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The page is numbered 18 in the top left corner.



Handwritten musical score on the left page, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include "cu il la re re", "que ven an", and "no ha du de". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs.

Handwritten musical score on the right page, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include "cu il la re re", "que ven an", and "no ha du de". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A large diagonal line is drawn across the lower right portion of the page.

Handwritten musical score on a single system with two staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: *no hay du da que ten cam*

Handwritten musical score on a single system with two staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the notes. The score is marked with "Diminuendo" at the beginning and end.

Lyrics: *no hay du da que ten cam no hay du da que ten cam no hay du da que ten cam*

Diminuendo

Diminuendo

Handwritten musical score for "Die Schöne" by Franz Schubert. The score is written on 11 staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is "3/4". The title "Die Schöne" is written at the top. The score is a single melodic line with no accompaniment. The handwriting is in cursive and the ink is dark. The paper is aged and slightly discolored.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on 11 staves. The top staff is for the Soprano (Soprano), followed by the Alto (Alto), Tenor (Tenore), and Bass (Basso). The bottom staves are for the Piano (Piano) and the Orchestra (Orchestra). The score includes vocal lines with lyrics in Italian and musical notation. The title "L'Espresso" is written at the top right. The composer's name "Giuseppe Verdi" is written at the bottom right. The score is marked with "And. in" at the top right and "L'Espresso" at the bottom right. The score is written in a cursive hand.

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a single-clef treble clef on the first staff of each system. The music consists of a melody line and a harmonic accompaniment. The melody is written in a single line, while the accompaniment is written in a single line with many beamed notes, suggesting a fast or rhythmic accompaniment. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear, with some staining and a slightly uneven texture. The handwriting is clear but has a historical, somewhat cursive feel. The score is a single page, and the music is written in a single system, suggesting it is a complete piece or a section of a larger work. The title 'The Rose Tree' is written at the top of the page in a simple, handwritten font. The overall appearance is that of a historical manuscript or a personal notation by a composer or musician.

Handwritten musical score on a page numbered (11). The score is written on ten staves. The top two staves contain vocal lines with French lyrics. The bottom eight staves contain instrumental accompaniment, likely for piano. The lyrics are:

me d. si - mon, le - n - d - a - r - e - s - fu - gar - non - qu - te - pre - no - va - t - r - a - n - s - fu - tal  
me d. si - mon, le - n - d - a - r - e - s - fu - gar - non - qu - te - pre - no - va - t - r - a - n - s - fu - tal  
me d. si - mon, le - n - d - a - r - e - s - fu - gar - non - qu - te - pre - no - va - t - r - a - n - s - fu - tal  
me d. si - mon, le - n - d - a - r - e - s - fu - gar - non - qu - te - pre - no - va - t - r - a - n - s - fu - tal

Partial view of the preceding page (10) of the musical score. It shows the right edge of the page with the end of the musical staves and some handwritten notes.

Handwritten musical score on a page with a large 'X' at the top right. The score is written on ten staves. The top two staves contain lyrics in French, written in a cursive hand. The lyrics are:

Je ne puis aller au combat  
 car les portes sont fermées  
 et je ne puis aller au combat  
 car les portes sont fermées

The bottom eight staves contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The notation is in a cursive hand, typical of 18th or 19th-century manuscripts. There are also some markings like '12' and '17' at the bottom of the staves.

Continuation of the handwritten musical score on the next page. The top two staves contain lyrics in French, written in a cursive hand. The lyrics are:

Je ne puis aller au combat  
 car les portes sont fermées

The bottom eight staves contain musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. The notation is in a cursive hand, typical of 18th or 19th-century manuscripts. There are also some markings like '12' and '17' at the bottom of the staves.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *Arco*, and *Pin.to*. The lyrics are written in Spanish and are oriented upside down relative to the staves.

Lyrics (upside down):

que sea - lar - me - se - mel - ce - qui -  
ampli - sal - te - la - ce - na y ad - don  
y pues ya va de - co - ted - mo - jo -  
buena no che y - do -  
buena no che y - do -  
buena no che y - do -  
buena no che y - do -

Partial view of a handwritten musical score on the left edge of the page, showing staves and musical notation.

146

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics "no chey buenas no" are written across the staves. There are several annotations and corrections, including "Piu", "Alto", and "Alto". A circled "146" is at the top left. The score is written in a cursive, handwritten style.

Continuation of the handwritten musical score on the right page, showing staves with musical notation and lyrics.



Handwritten musical score on the left page, featuring multiple staves with notes and rests. The text "And no" is visible at the bottom of the page.

Handwritten musical score on the right page, featuring multiple staves with notes and rests. The text "And no" is visible at the bottom of the page. The score includes various musical notations and handwritten annotations.





(20)

Handwritten musical score on 12 staves. The staves are labeled on the right side (from top to bottom):

- Flute
- Viol.
- Violon
- Violon
- Violon
- Violon
- Violon
- Violon
- Violon
- Violon
- Violon
- Violon

The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A large, sweeping line is drawn across the first six staves. The bottom of the page features the word "Finale" written upside down.

Continuation of the handwritten musical score on the right page, showing staves with musical notation.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics, written in German, are: "Herrn Jesu Christe, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist." The score is written in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

Handwritten musical score on ten staves, continuing from the previous page. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics, written in German, are: "Herrn Jesu Christe, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist, der du bist." The score is written in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

Handwritten musical score on page 150. The page contains two systems of staves. The top system includes a vocal line with German lyrics: "in der Welt der Welt", "in der Welt der Welt", "in der Welt der Welt", "in der Welt der Welt", "in der Welt der Welt", "in der Welt der Welt", "in der Welt der Welt", "in der Welt der Welt". The bottom system includes a piano accompaniment with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in ink on aged paper.

Continuation of the handwritten musical score on the right page. The page shows the continuation of the vocal and piano parts from the previous page, with various musical notations and lyrics. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "Die Nachtigall" by Franz Schubert. The score is written on ten staves, with the first five staves containing the vocal line and the last five staves containing the piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The score is in G major and 3/4 time. The title "Die Nachtigall" is written at the top right, and the composer's name "Franz Schubert" is written at the bottom right.

[illegible]

Handwritten musical score on page 56. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are several instances of double bar lines with repeat dots, indicating repeated sections. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation and ink bleed-through from the reverse side. The lyrics include: "Königliche", "Königliche", "Königliche", "Königliche", "Königliche", "Königliche", "Königliche", "Königliche", "Königliche", "Königliche". The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts.

Handwritten musical score on page 57. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The page is heavily stained and discolored, particularly on the right side, which obscures some of the notation and lyrics. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation and ink bleed-through from the reverse side.

4  
50

11



Handwritten musical score on page 55. The page contains ten staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "yo", "tambien", "yo", "viva", "tambien", "yo", "viva", "tambien", "yo", "viva". The bottom two staves are piano accompaniment. The middle six staves contain various musical notations, including rests, notes, and dynamic markings such as "scatto" and "venella". The score is written in a cursive, handwritten style.

Partial view of the musical score on the left page. It shows the right edge of the page with vocal staves and piano accompaniment. The lyrics "yo" and "tambien" are visible on the vocal staves.

Handwritten musical score on page 96. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are several instances of the word "tambien" written across the staves, likely indicating lyrics. The score is written in a cursive, handwritten style. At the bottom left, there is a signature and the number "69". At the bottom right, there is a signature and the number "19".

Handwritten musical score on page 97. The page contains ten staves of music. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are several instances of the word "tambien" written across the staves, likely indicating lyrics. The score is written in a cursive, handwritten style. At the bottom left, there is a signature and the number "69". At the bottom right, there is a signature and the number "19".

56.

1282

*Stoma y deluca*

*sona elpunta*



*CHORDA 15, MADRID*

*LIBROS*

*ARTICULO 7. ARUEL*

*LIBRO DE NOTAS Y CONSIDERACIONES*

*211 2 1 1*

A handwritten musical score on ten staves. The notation is in a single system, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that appears to be a transcription of a vocal or instrumental piece. The notation includes various note values, rests, and accidentals. There are several slurs and ties throughout the piece. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly stained paper. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that appears to be a transcription of a vocal or instrumental piece. The notation includes various note values, rests, and accidentals. There are several slurs and ties throughout the piece. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a historical style, possibly for a keyboard instrument. The text "La levanta el dolor" is written across the middle staves. The page is numbered "50" in the top right corner.

50

*La levanta el dolor*

*tenor* *esta pe luca* *pronto maestio pronto pao*

*tenor* *esta pe-luca* *pronto ma*

*Bajo* *esta peluca*

*guteru*

*esto no hay q' tardar no hay q' tardar esta* *guteru* *esta pe*

*esto pronto prontito no hay q' tardar* *esta*

*pronto maestio no hay q' tardar* *esta pe-luca*

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various notes, rests, and slurs. The lyrics "esta pe-luca" are written below the staves, with some instances appearing upside down.

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various notes, rests, and slurs. The lyrics "esta pe-luca" and "pronto maestre pronto pronto no hay q' fender" are written below the staves, with some instances appearing upside down.

6

75

mucho tia bajo ha de emplear mucho tia bajo ha de emplear mucho tia bajo mucho tia

bajo mucho tia ba-jo mucho tia - bajo ha de emplear esta pe-



[illegible]

4

8 97

100

Handwritten musical score on ten staves. The first staff contains the lyrics "legro mucho me a legro mas no me puedo precipi-tar". The second staff contains the lyrics "esta pe-luca pronto pron-". The third staff contains the lyrics "bueno bueno bueno ha-y ti-f-te fuerte". The fourth staff contains the lyrics "felo pronto Maefha no hay q' far-dar". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings like "100" and "105" at the end of the staves.

legro mucho me a legro mas no me puedo precipi-tar

esta pe-luca pronto pron-

bueno bueno bueno ha-y ti-f-te fuerte 105

felo pronto Maefha no hay q' far-dar

Handwritten musical score on ten staves. The top two staves contain piano accompaniment with complex rhythmic patterns. The next four staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The bottom two staves are for piano accompaniment. The lyrics are in Italian and appear to be from a 19th-century opera.

Lyrics (from top to bottom):

...a fra-ben-...  
...au-fu-...-de-...  
...au-fu-...-ce-...-men-...  
...per-...-fra-do-ce-...  
...que me - con - dan-...

perla - - - - - trau - - - do - ra - - - que me - - con - de - - nas

no des - - - - - cui - dar - se - - - pronto ma - el - - tio

a ha - - - - - be - jar ay triste suerte perla trau - clora q' me con -

gane el - - - - - jo - - - - - mal

#

Handwritten musical score on ten staves. The lyrics are written below the staves, often upside down relative to the musical notation. The lyrics include:

deixa a filha - gar  
fado zi - gade fado laaden  
prodi me - co - fo me - co - fo  
ma - co - fo  
fo - do ha de estar aq filha fuenta' pensa fua  
ga - me - gar - nos

The score is written in a single system, with a large bracket on the right side connecting the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page number 138 is written at the bottom right, and 149 is written at the top right.

12

150

Handwritten musical score for a song, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe a person's daily life and earnings.

**Vocal Line:**

doce q. me condenas a trabajar todo di-  
pronto ma-es -- -- -- ho ma-es -- -- --  
pronto ma-es -- -- -- ho ma-es -- -- --  
gacho todo ha de es- tar -- -- -- to- do ha de estar to- do ha de es-  
tar -- -- -- ga -- -- -- me el jornal gane el jo-

**Piano Accompaniment:**

The piano accompaniment consists of two staves. The right hand plays a melody with various intervals and rests, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Allegro'.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes lyrics in Portuguese and a section titled "Vigila Vento".

Lyrics (from top to bottom):

- for todo ha deo - for todo vi - ga do
- mol. go me al for - mal
- gentle me - co - fio
- gane al for -

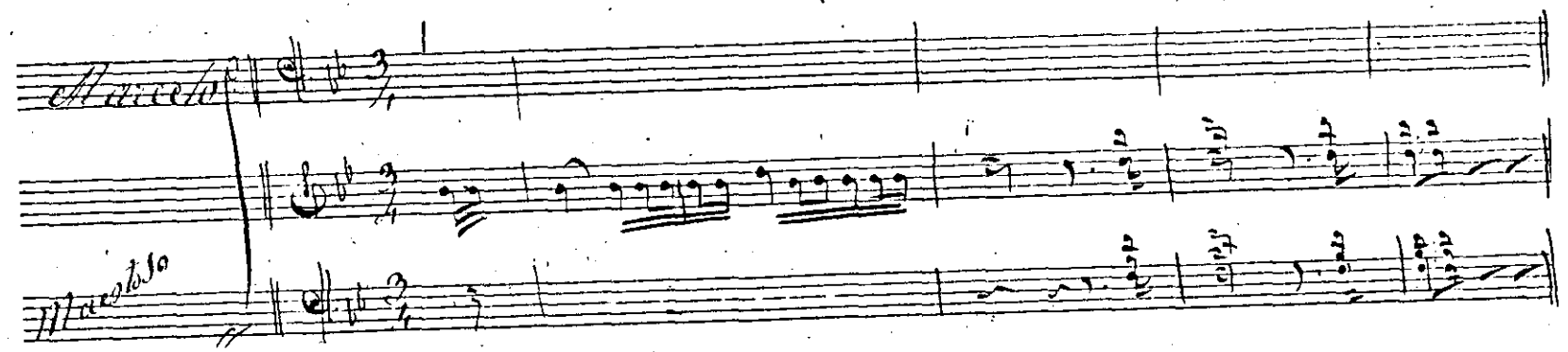
Section: *Vigila Vento*

Handwritten notes and markings include "174" and "170".

*2*

*Allegro*

*Moderato*



*Allegro*

*6*

*8*

*em*

*for.*





Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive script below the staves.

Lyrics (from bottom to top):

- garece el Rey de Marruecos zeci - tando en di Rimal qe me fia: q me
- finu.
- finu.
- finu.
- finu.
- finu.
- finu.
- finu.
- finu.
- finu.

Additional markings include "fand. st." and "fand. st." written vertically on the staves.

16

20

Handwritten musical score for measures 20-25. The score is written on five staves. The first staff contains the lyrics "bera / violoncello y fagot" and "of me traigan / el Oboe y los Clarines". The second staff contains the lyrics "los es - clavos / el trombon y los timbales" and "y los". The third staff contains the lyrics "cortan / el flautin y las violas". The fourth staff contains the lyrics "la ca - beza / ya" and "de la or -". The fifth staff contains the lyrics "de la or -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

26

Handwritten musical score for measures 26-31. The score is written on five staves. The first staff contains the lyrics "cortan / el flautin y las violas". The second staff contains the lyrics "la ca - beza / ya" and "de la or -". The third staff contains the lyrics "de la or -". The fourth staff contains the lyrics "de la or -". The fifth staff contains the lyrics "de la or -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

a. 12

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Spanish and are oriented upside down relative to the staves.

Lyrics (from top to bottom):

- que esta refojando con vi-gor concluyenlo todo juntos por hacer un colado
- algua elegimos el chucante: chre el feg
- 2m
- 34
- 33
- 32
- 31
- 30
- 29

*of note*

Handwritten musical score for the first system, measures 39-41. The music is written on three staves. The lyrics are: "quiero q'en de-sierto se convierta esta ne-ven / y dice el coro lejano / perdon -". The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Handwritten musical score for the second system, measures 42-44. The music is written on three staves. The lyrics are: "madra gran Señora / y replica el Rey ma-tadlo / y luego el coro perdon / matadlo / ma-". The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Handwritten musical score for the third system, measures 45-47. The music is written on three staves. The lyrics are: "tadlo perdon perdon matadlo / ma-tadlo / perdon perdon matadlo / matadlo ma-". The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

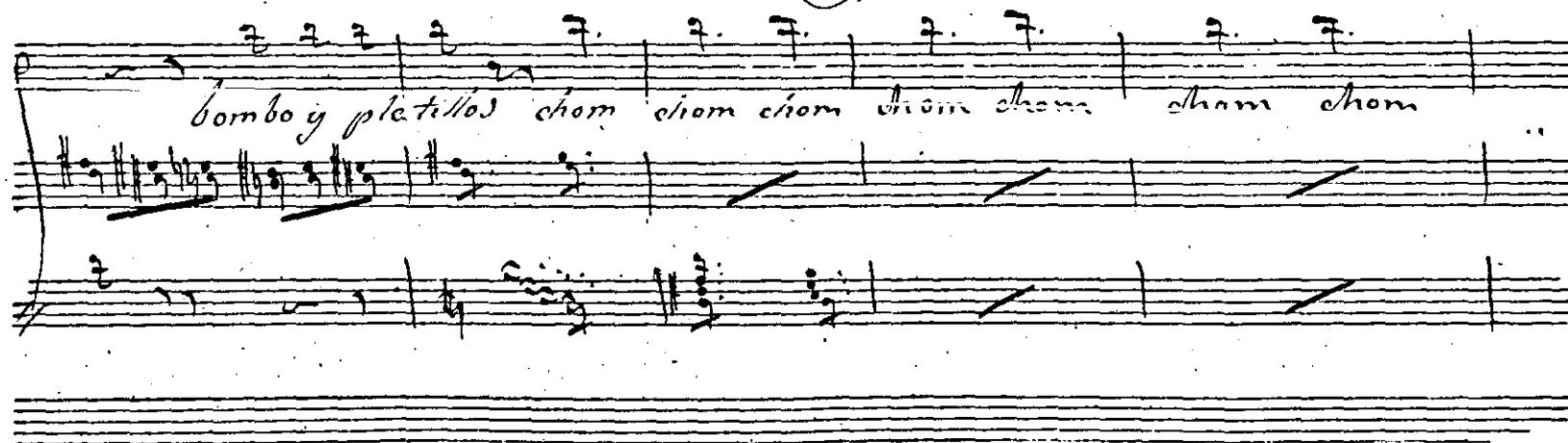
Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Italian and are oriented upside down relative to the staves.

Lyrics (from top to bottom):

- que tal?
- foi clareno y el fombon empuja luego el Allegro
- es cosa me-grifi- ca
- fade
- foi clareno y el fombon empuja luego el Allegro
- que tal?
- foi clareno y el fombon empuja luego el Allegro
- que tal?
- foi clareno y el fombon empuja luego el Allegro
- que tal?

Handwritten markings and numbers:

- 46 (top right)
- 49 (middle left)
- 47 (bottom left)
- Allegro (written vertically on the middle left)
- Con (written vertically on the bottom left)



Handwritten musical score on ten staves. The lyrics are written below the staves, oriented upside down relative to the page. The lyrics include:

*de on de el a me con fu go a bra ca dor del a - fite que ro el la no so i un*

*bo ate pa ac mu e hic of con - cie do fan te - ro*

*cho m*

69

22 80

Handwritten musical score for the first system, measures 80-85. The music is written on five staves. The first staff contains the lyrics "gran compo- - toz" and "habla - zemo! habla zemo! de la. opera en fa - vor". The second staff contains the lyrics "habla - zemo! habla zemo! de la. opera en fa - vor". The third staff contains the lyrics "habla - zemo! habla zemo! de la. opera en fa - vor". The fourth staff contains the lyrics "habla - zemo! habla zemo! de la. opera en fa - vor". The fifth staff contains the lyrics "habla - zemo! habla zemo! de la. opera en fa - vor".

Handwritten musical score for the second system, measures 86-90. The music is written on five staves. The first staff contains the lyrics "de la o - pe ra en fa vor". The second staff contains the lyrics "de la o - pe ra en fa vor". The third staff contains the lyrics "de la o - pe ra en fa vor". The fourth staff contains the lyrics "de la o - pe ra en fa vor". The fifth staff contains the lyrics "de la o - pe ra en fa vor".

*Animato*



Handwritten musical score on page 11. The page contains three systems of staves, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal staves. The first system has the lyrics "meñica lo gano re - la ciemba meñica lo gano re - la ciemba". The second system has the lyrics "banchos de bañe - na la ciemba meñica lo ga - na - za la ciemba". The third system has the lyrics "mi arme - na el mo - do - con - do - za - zumba - za - mi arma lo". The music is written in a simple, handwritten style with various note values and rests.

metrica la ciencia metrica lo gana - re

*Menescal*

*de galeo*

ambito con mi' armo - mia el mas re - corrido re - tumba - ra mueren los

barbero de la armo - mia q' todo el publico te sil - ve - ra

*Car Marceli*

*Caje*

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script below the staves. The score is divided into two systems, with measures 126 and 133 marked at the beginning of their respective systems.

barbuoy de barbe - - - - -  
 la cienne metrice lo - ge - na - ra' la cienne  
 barbuoy de barbe - - - - -  
 la cienne metrice lo gana ve  
 Ca Thurede

metrice la cienne metrice la cienne metrice lo gana - - - - -  
 lo ga - - - - - na

138

Handwritten musical score for system 138. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "za' lo ga -- na - za' la ciencia metica la ciencia metica la ciencia metica logena -". The second staff is another vocal line with lyrics: "za' lo ga -- na - za'". The third staff is a piano accompaniment line. The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines, with the fourth staff featuring a long melodic line and the fifth staff featuring a more complex, rhythmic accompaniment.

144

Handwritten musical score for system 144. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "za' lo ga -- na - za' lo ga -- na - za' -- ga -- na". The second staff is another vocal line with lyrics: "lo ga -- na - za lo ga -- na - za lo ga -- na". The third staff is a piano accompaniment line. The fourth and fifth staves are piano accompaniment lines, with the fourth staff featuring a long melodic line and the fifth staff featuring a more complex, rhythmic accompaniment.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The lyrics are written in Italian and are oriented upside down relative to the staves.

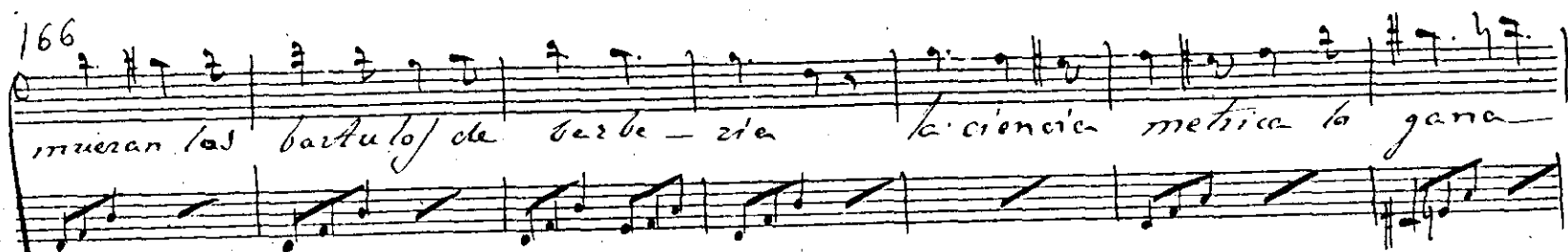
Lyrics (from top to bottom):

- andito con m'armonia e m'armonia se - lunda - ra
- za la gona l'agazza
- ah - - - - -

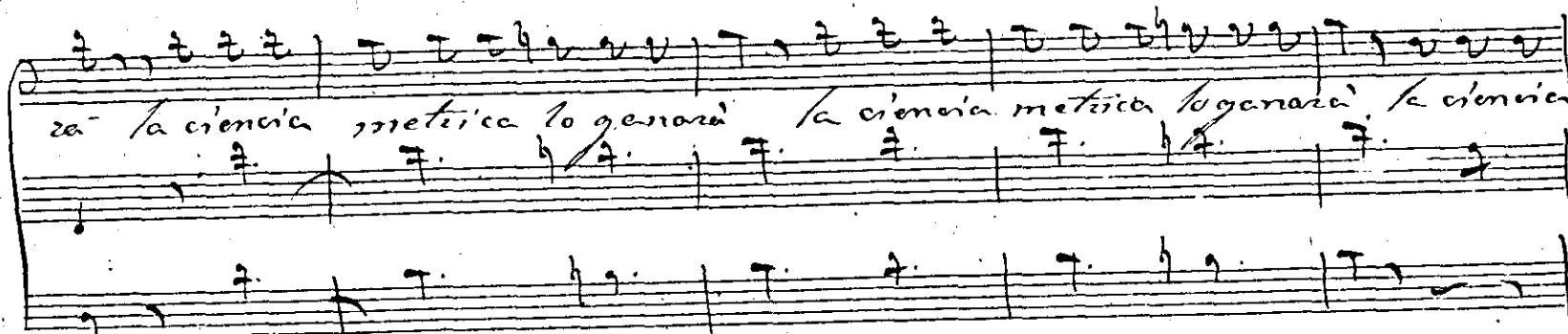
Additional markings include "Mendel" and "152" at the bottom left, and "152" at the bottom right.

28

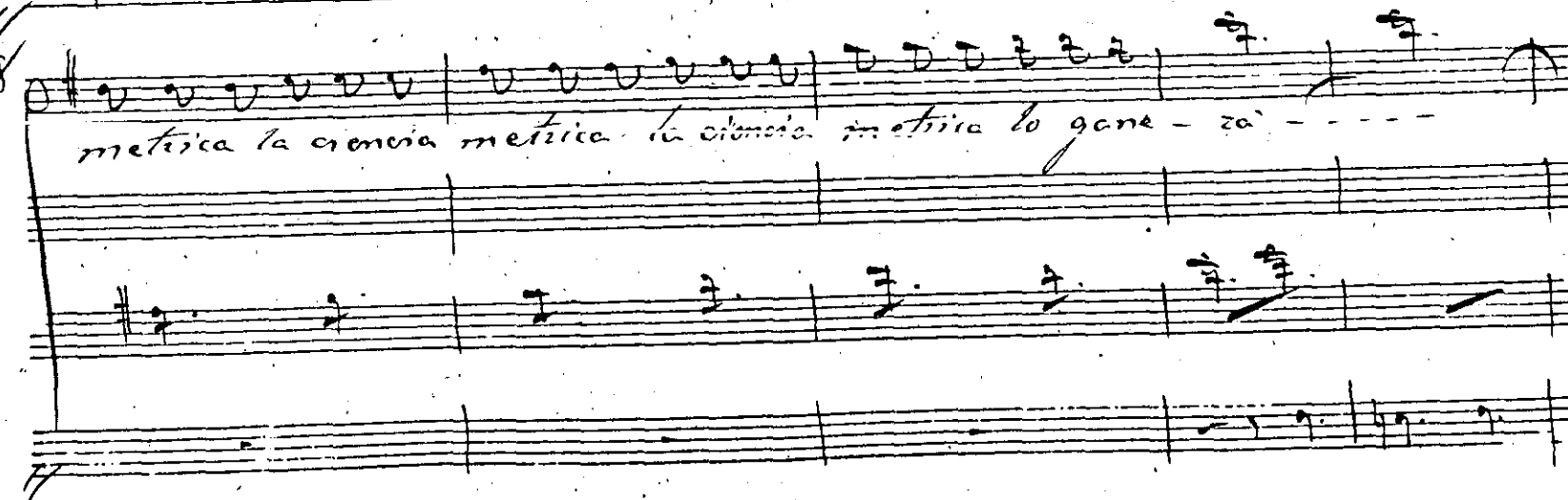
166



173



178



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in Spanish and are oriented upside down relative to the musical staves.

Lyrics (from top to bottom):

- Al-ve-za coje los barba-ri-za la crena
- tumba-za muera los barba-ri-za la crena
- dega-za barba-ri-za la crena
- dega-za barba-ri-za la crena

There is a large, dark, horizontal smudge or ink blot across the middle of the page, obscuring some of the musical notation.

30 198

250

metrice lo gana - ra lo ga - na ra lo ga - na ra lo gana -

metrice lo ga - na - ra lo ga - na ra lo ga - na ra lo gana -

ra lo gana - ra lo gana - ra lo gana - ra

ra lo gana ra lo gana - ra lo gana - ra

ra lo gana - ra lo gana - ra lo gana - ra

ra lo gana - ra lo gana - ra lo gana - ra

Fino



Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. A measure rest is present in the first staff. The system concludes with a double bar line and a final note in the fifth staff.

Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The system concludes with a double bar line and a final note in the fifth staff.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or title, written in a cursive script. The text is oriented horizontally but appears to be written upside down relative to the musical staves.

32

16

E

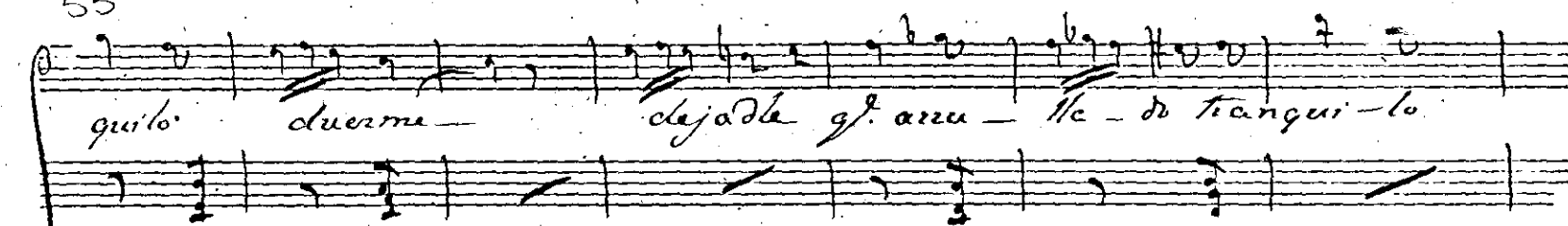
dejad el pen-sa-miento libre el co-

mino libre el co-mi-no - libre el co-mi-no - sf uuebe

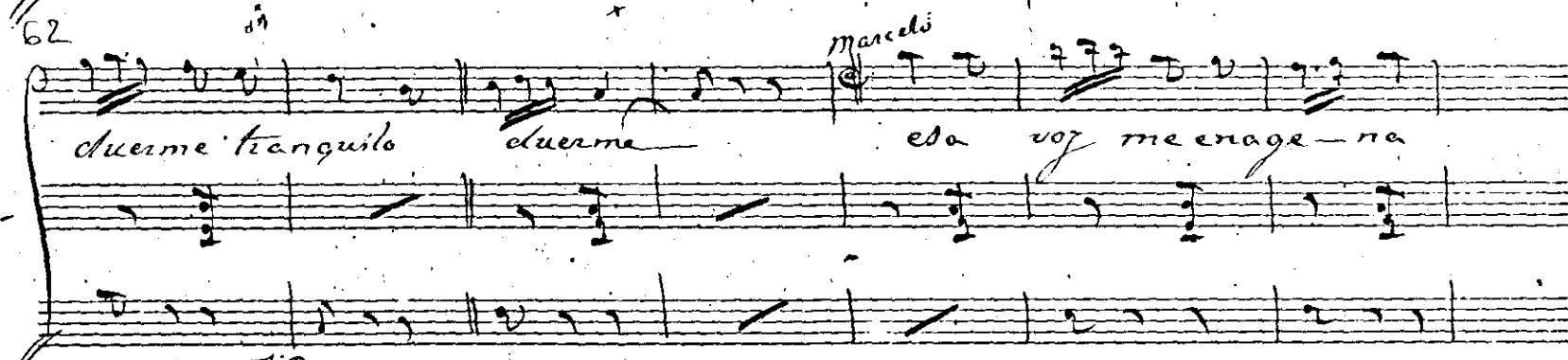
[illegible]

34

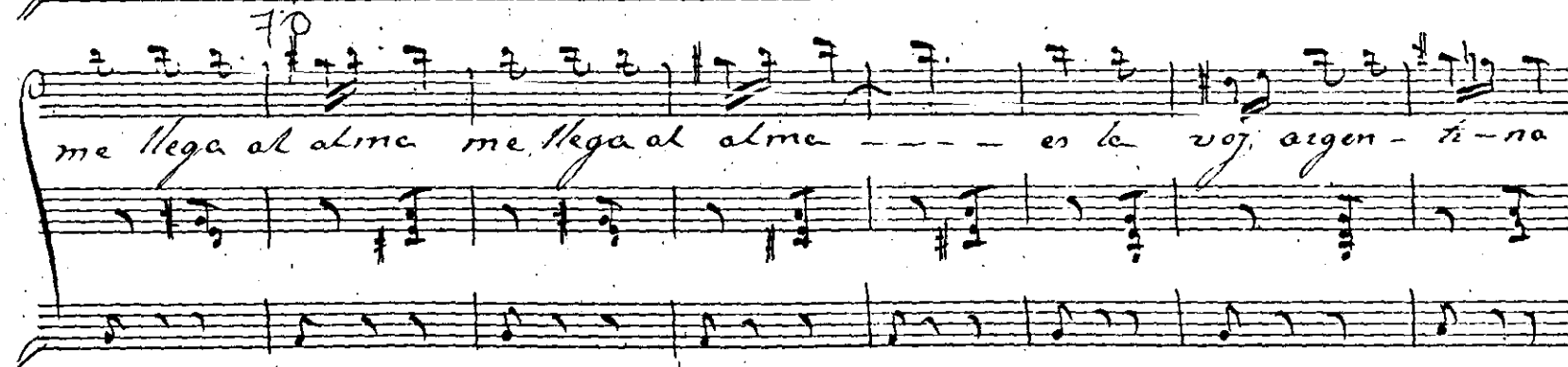
55



62



70

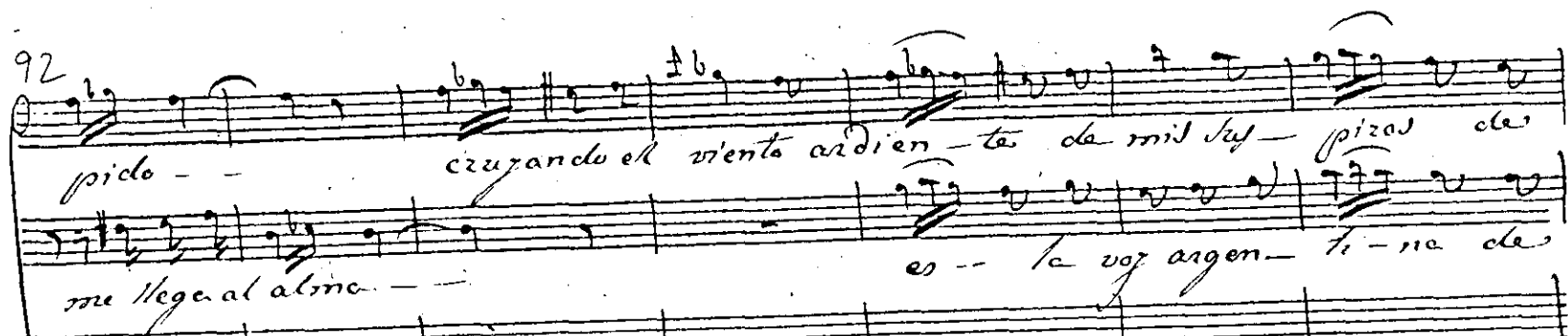


Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines. There are several slanted lines across the staves, possibly indicating corrections or deletions. The lyrics are written in a cursive script, some of which is upside down relative to the staves.

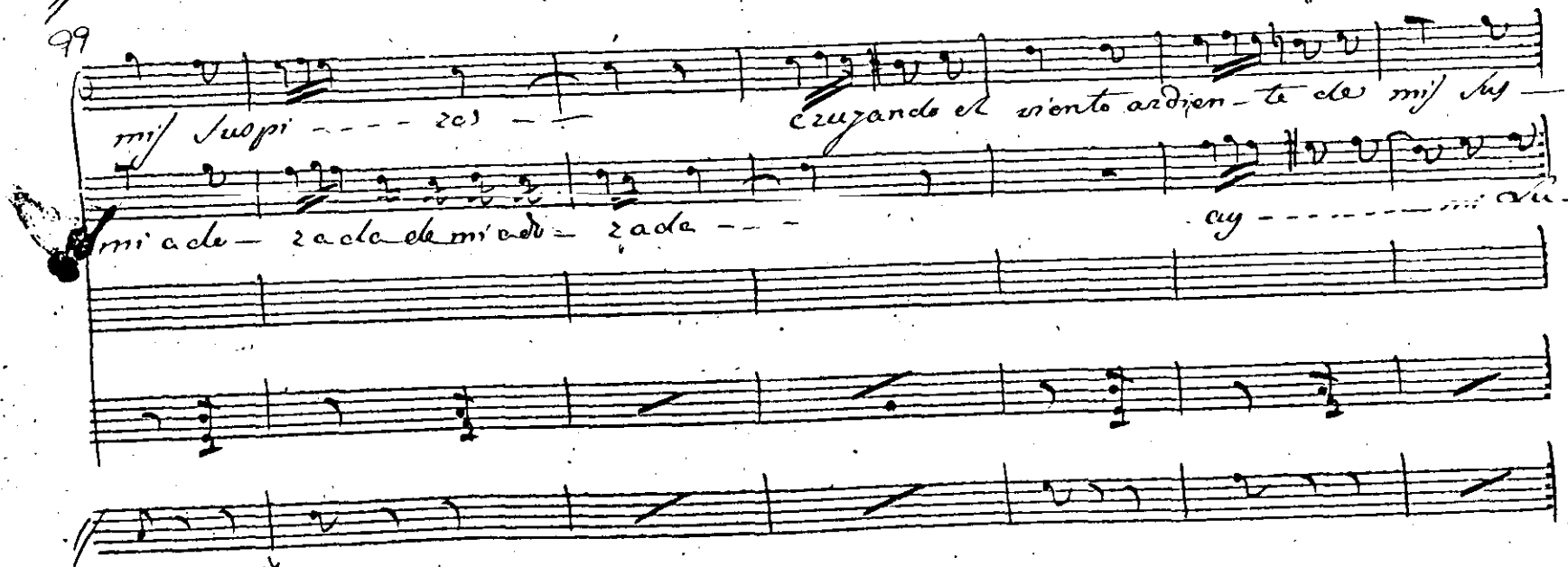
Lyrics (from top to bottom, some upside down):

- de us meo - ge - na me fleg a - alme me fleg a - alme
- culo genti - cu - po - do genti - cu - po - do
- genti cu -
- de mi - do - ze - de
- de po - he - ga - al - man - do

92



99



37

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script, appearing upside down relative to the staves. The lyrics include: "Mege mace - lo", "pozos de mil duopos - - - - -", "ci - a ay mi de - a - a - a - a", "y de la collan - - - - -", and "u - - - - -". There are several asterisks (\*) and a cross (X) marking specific points in the score. The page number "106" is written at the bottom right.

y dibe callan-di-to q' yo le quiero q' yo le  
dillas - - va -- ken mas q' la noz me tuj se-qui-

guiero -- q' yo le quie -- to -- q' yo le  
dillas tuj sequi-di- nas. a -- -- g --



Handwritten musical score for two voices, labeled 133 and 141. The first system includes the lyrics "guie" and "chi" written below the staves. The notation features various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for two voices, labeled "Canton de piedra". The first system includes the lyrics "Maria" and "Marcelo" written below the staves. The notation features various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings. The second system includes the lyrics "Al. mod. Cant." and "Al. mod." written below the staves.

coliendo todo es di--a conifas pen-te

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, containing a melody with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a series of sixteenth-note chords in the first measure, followed by a more melodic line. The lyrics "coliendo todo es di--a conifas pen-te" are written below the vocal staff.

loneo se va po-bre ma ri-a tu vida tu vida sin sentir

zallent

Coro

allegro

The second system of the handwritten musical score also consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, containing a melody with various note values and rests. The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a series of sixteenth-note chords in the first measure, followed by a more melodic line. The lyrics "loneo se va po-bre ma ri-a tu vida tu vida sin sentir" are written below the vocal staff. Above the second measure of the vocal staff is the word "zallent". Above the third measure of the piano staff is the word "Coro". Above the fourth measure of the piano staff is the word "allegro".

4/1

14

la aguja Dios mae - Jitta tu mano pincha hermoja acaba con tu

18

vitta no de para vi - vir acaba con tu vitta acaba con tu

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The system consists of three staves. The top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, and a key signature change to one sharp (F#) at the beginning. The middle staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. The lyrics are written below the top staff.

vista acaba con tu vista no da pare vi - viz acaba con tu vista no da para vi -

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The system consists of three staves. The top staff continues the melody from the first system. The middle staff continues the harmonic accompaniment. The bottom staff continues the bass line. The lyrics are written below the top staff.

viz acaba con tu vista acaba con tu vista acaba con tu vista no da para vi -

25

vix no da para vi-vix no da para vi-vix

32

Si tu prefieres

33

ten-to la gloria a las pe-lucas con ven-ce ras-te pronto de

38

*rall.* *allegro*

tu infernato er-zer maneja bien los hierros

42

y dejate de coplay o un ciento de cence-zos se oiran solo en tu ho

45

Handwritten musical score for measures 45-48. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the staff.

mez un ciento de cencerro! un ciento de cen - cerro! un ciento de cencerro! / e oiran / do entu ho -

Handwritten musical score for measures 49-52. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the staff.

nor o zin ciento de cen - cerro! se oiran solo entu honor un ciento de cen -

50

Handwritten musical score for measures 53-56. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the staff.

cerro! un ciento de cen - cerro! un ciento de cencerro! / e oiran / do entu ho -

nor se vizan ploentu honor se vizan ploentu ho - nor

cola poe-

hifera es la pe-luca eola zi-dicula g- caupo horror



64

47

es. tan pro-fer-ce ceja muy cuca para quien cuanta se ya gran le-

no

esto-lida

deja que-rida

siendo aris-tocrata

48

78

me-jor grave y magnifi-ca Jera tu vi-de

89

90

verante a to-mitos de tu esplon-der seria y pa-cifica y-mu-al

1797-1800

87

91. *prado muy imper- territo en tu lan- do mientas el*

98. *populo te ve admi- zado y allí a tu ad latere me encuentro*

100.

107 *yo y allí a tu ad latere me encuentro yo allí a tu ad latere allí a tu ad*

50

110

Maria

Handwritten musical score for the first system, measures 110-112. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the lyrics are written below the notes. The lyrics are: "later me encuentro yo", "deja las", "no-las", "prenda queri-da".

Handwritten musical score for the second system, measures 113-115. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the lyrics are written below the notes. The lyrics are: "porq' en tu vida", "prospera-ras", "deja las", "no-las", "prenda que-".

Handwritten musical score for the third system, measures 116-118. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the lyrics are written below the notes. The lyrics are: "ri-da", "porq' en tu vida", "prospera-ras", "coge tus", "hierros".

130.

51

g g- tu or - - do oíquel p- nido del chi, chi, chas del chiquichi del

chiqui chi del chiqui chi chi ~ ~ ~ ~ ~ ritard. chas

143

afu

deja las no- tas prende que- ri- da porfen tu vida prospera

52

159

Handwritten musical score for measures 159-161. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the staff.

rad deja las no-tas prende la que rica porge en tu vi-da

en.

157

Handwritten musical score for measures 157-160. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the staff.

prospera - zas - - - - - prospera - zas valen mas

marcado

170

Handwritten musical score for measures 162-165. The music is written on a grand staff with a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the staff.

prende otras can-ciones indas trombones y hasta el violon

171

valen mas prenda otras can- ciones violay trom- bones y hasta el violon

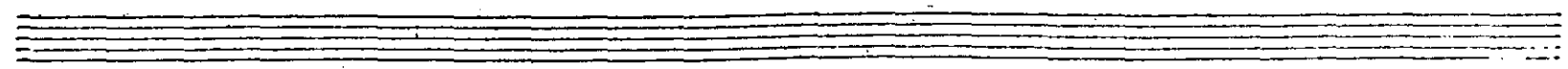
179

vivan las notas viva mi lira y el tara- rira y el chon chon

186

chon cata- chon cata chon. zacata chon chon ~ ~ ~ ~ ~

ritard



*fin  
fin*

192

deja las no-tas prende gueri--da por en tu vida prospera--

chan

200

deja las no-tas prende gueri--da por en tu vi-da

valen mas prende otras can-ciones mas boni-tas



prospera - zas coja los hierros y el tu o - i - - do  
 y hatta el nu - lon vivan las notas vi - va mi hi - - ca

217  
 en ga el so - mulo del chitchichaf del chigutchi el el chigutchi el el  
 y el tara - ri - ra y el chon ~ ~ cata - chon cata -

chiqui chui chui ~ ~ ~ ~ ~ chiqui chiqui chiqui - cha cheja las

chon racata chon ~ ~ ~ ~ ~

ne - - tes prendre qua - ri - de parf en tu vi - de

lara zire eira chon lara zira vien chon

229

57

Handwritten musical score for a song, featuring two systems of staves. The lyrics are in Spanish and include the words "prospera", "deja", "no", "prenda", "que", "fite", "ti", "ta", "ta", "chen", "lara", "ri", "ra", "zira", "chen", "ri", "da", "por", "en", "tu", "ri", "da", "prospera", "lara", "ri", "ra", "zira", "chen", "cate", "chen", "cate", "chen", "zira", "zira", "zira". The music is written on two systems of staves, with the first system containing the first two lines of music and the second system containing the next two lines. The lyrics are written below the staves, with some words hyphenated across lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

prospera -- ras      deja las no las      prenda que --  
fite ti ta ta chen      lara ri - ra zira chen  
ri -- da      por en tu ri - da      prospera -- -- ras  
lara ri ra zira chen cate - chen cate - chen      zira zira zira

56

239

242

prospera ras pro-pe-ra ras pro-pe-ra  
zira zira zira chon ~ ~ ~ ~ ~ zecata chon ~ ~ ~ zecata chon ~ ~

*Qui Moxa*

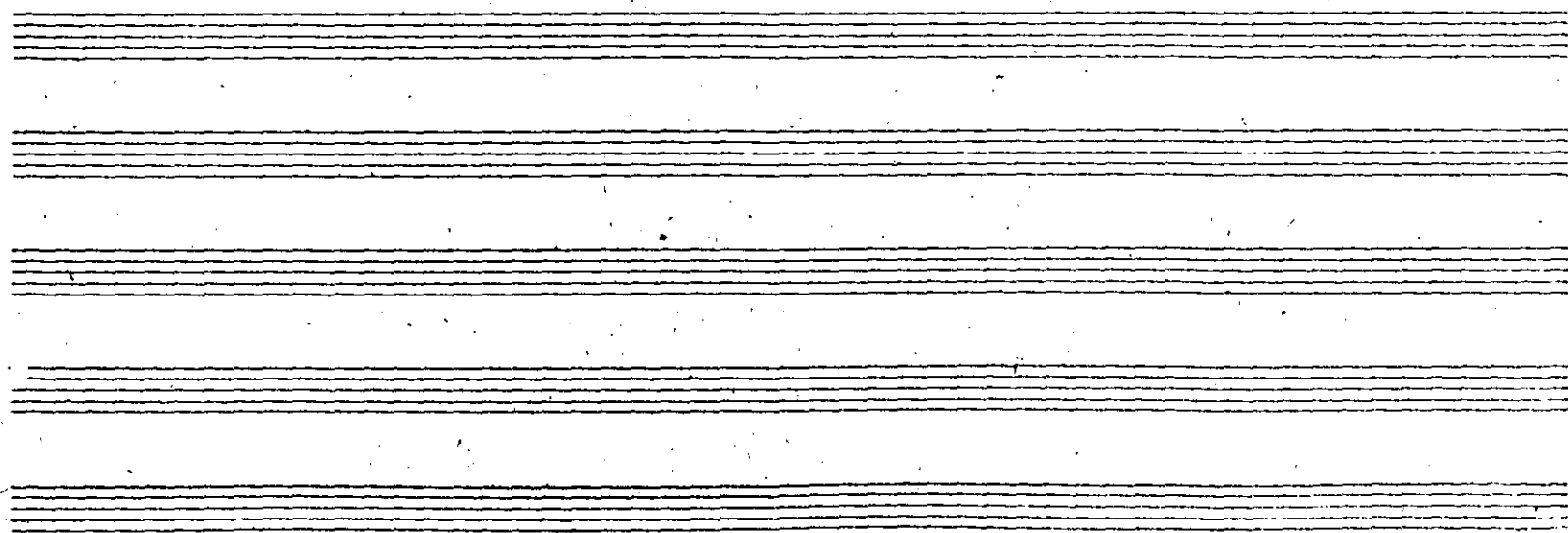
250

~ tira-zira zira zira zira chon tira zira zira zira zira chon tira zira

Handwritten musical score on four staves. The first staff is marked with "251" and "255". The second staff contains the lyrics "zira zira zira chen ~ ~ ~ ~ ~". The third and fourth staves contain musical notation, including notes, rests, and a large circular flourish on the right side.



Five empty musical staves for additional notation.



*Luz*

para un asunto impor- tante tengo q<sup>e</sup> pedir con

*Ciprés 1<sup>o</sup>*

*Ciprés 2<sup>o</sup>*

*Al-Mod*

*Le-jo*

presta mi pequeña aten-ción

escu-chemos a de- lante

*eluche*

11

prestadme vue-stra aten-cion

escu-che-mos

escu-che-

escu-che-mos

20

prestadme vue-stra atencion

mos

adelan-te

adelan-te

62

21

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten staves, with the vocal line on the top staff and the piano accompaniment on the bottom staff. The lyrics are written in Spanish.

*discutamos seriamente* *porque es grande el comyno -*

*miso* *q. Sera mas conveniente hacer en esta oca -* *28* *hian.*

*adelante acle-*

*con 2° -*



29

63

yo tengo un amante muy fino, y con-  
 lan-te a de-lan-te  
 tante callaos callaos chi-  
 es rico es rico es buen chico es buen chico se casa se casa  
 es joven es joven se casa se casa se casa se casa se casa se casa

64 *Marta* 36

ton mas a el para loco le falta muy poco cantar solo

This system contains measures 36, 37, and 38. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are written in a cursive hand.

39

quiera cantar solo quiere y a todo pa- fie-za el bombo y vio-

This system contains measures 39, 40, and 41. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment consists of eighth and sixteenth notes.

45

ton y a todo pa- fiere el bombo y violon. se a mes que ha-

This system contains measures 42, 43, and 44. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns.

46

50

65

Handwritten musical score for measures 46-50. The notation includes vocal lines with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: *cena*, *no puedo*, *pen/te -- mal*, *a ver*, *pen/te -- mal*, *conven -- cerle*, and *mo -- mo*.

51

Handwritten musical score for measures 51-55. The notation includes vocal lines with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: *con orden amigos*, *despacio des --*, *terle moleste sera mas ra -- zon*, *es fuerza ley digas es fuerza le digas curar su ton --*, *terle moleste sera mas ra -- zon*, *es fuerza ley digas*, *moleste sera mas ra -- zon*, and *es fuerza*.

pacio u - na a . u - na  
 tuna curar *fu* tontuna curar *fu* ton- tuna matar su aficion matar su afi-  
 matar su aficion

yo opino al contrario con orden  
 cion  
 q' no es nece- sario pegarle pegarle mimarle mi-  
 q' no es nece- sario pegarle pegarle mimarle  
 zenirle zenirle querarle querarle

59

67

mi voz al orden

márte sufrir so- frir pido la pa- labra vo-

caricias caricias. ciera la ben pido la palabra vo-

62

no tal ah ca- Hemos cerre la fe-

Hemos pido la pala- bra

Hemos pido la palabra pido la pa- labra

a - trapá al buen marcelo al buen mar - celo puey  
 a - trapá al buen marcelo al buen

quiere ser me - rido ser me - rido sin hombre y confabidos confa

78

bi-do sin hombre es confa bi-do mo-xirre de aflicion ca-sa-se lo of importa es

85

lo of im- por- ta ca- sa-se y lo mas pronto y lo mas pronto no siempre se hallan

92

92

tanto se halla un tanto no siempre se halla un tanto con tanta voca - cion ca -

99

99

105

Ja se es lo q' im porta es lo q' im porta ee fa se y lo mas pronto y lo mas



Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves. The lyrics are in Italian and Spanish. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso / L'Espresso". The score is numbered 106 at the bottom right.

120

rielo me muere de aflicción ad-mi-to el buen con-se-jo buen con-se-jo y  
a-foya el buen Marcelo al buen mar-celo pues

124 132

queda con ve-nido con-ve-nido q'estando sin ma-rielo  
quiera ser ma-rielo ser ma-ri-elo sin hombre q' con-se-bri-do es

133

73

Sim ma - zido q' es - tando sin ma - zido me muero de afli - cion ca -  
con - sa - bi - do sin hombre e) con sa - bi - do mo - zise de afli - cion ca -

The first system of the handwritten musical score consists of six staves. The first two staves contain the vocal melody with lyrics. The next four staves provide harmonic accompaniment, including a bass line and two upper staves with various musical notations such as notes, rests, and slurs.

139

145

Sease es lo q' im - porta es lo q' im - porta caerse y lo mas pronto y lo ma -  
lis

The second system of the handwritten musical score also consists of six staves. It continues the musical piece from the first system. The first two staves contain the vocal melody with lyrics. The remaining four staves provide harmonic accompaniment, featuring various musical notations and a final double bar line at the end of the system.

146  
 pronto no siempie se halla un tanto se halla un ton-to no siempie se halla un  
 rit. ass. f.

tanto con tanta voce - cion ca - cion ce - far se y lo q' in - por -

le ver de ver 157  
 cion

le ver

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves, including the words "partes co-fra-y to may pron" and "co-fra-y to may pron". The score is marked with measures 164, 165, and 168. The word "Segue" is written vertically on the left side of the first two staves.

25

*Allegro*

6

te ned piedaci Jenor cleun infelice

*Rec.* *abf.*

cucha Bey tirano lo que dice nada efueho Jenor nada chi-

*Rec.*

*Allegro* 17 *Rec<sup>o</sup>*

tito purga- ras con la muerte tu deli- to yo tambien mori =

re<sup>o</sup> Silencio in- fame no alcanze tu po- der a que no me

18 20 ame calmo mi du - ra

*Adagio*

Ab. 22

Luerte do- liole del canti- - - vo por ella so-lo

25

vivo por e- - - lla solo vi- - vo por ella por ella por ella por ella tengo

30

no y yo entia - - - no porro porro tam- a tpe



33

75

Handwritten musical score for the first system, measures 33-37. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "bien a jayde e - - - mo ya mi qd soy el a - mo ya mi qd soy el". The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

38

Handwritten musical score for the second system, measures 38-42. The vocal line continues with the lyrics: "a - mo no me toca no me <sup>toca</sup> ~~toca~~ no me toca no me toca no me to - ca ce -". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

40

Handwritten musical score for the third system, measures 40-44. The vocal line continues with the lyrics: "der no no no ja - mas bello cristo no se - ra del fiero". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

80

44

Handwritten musical score for the first system, measures 44-45. The music is written on two staves. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the melody.

more calmo mi dura suerte y yo cristiano pero ya sabes que te adoro la

Handwritten musical score for the second system, measures 46-47. The music is written on two staves. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the melody.

ber saber puedes mi amor deliole del cautivo tambien a jayde amo ya sabes q' tea-

Handwritten musical score for the third system, measures 48-49. The music is written on two staves. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics are written below the melody.

doro por ella solo vivo ya mi q' soy el amo saber puedes mi a-

52

ahora a duo triple y tenor

ma por ella tengo honra

Sola Soy el amo Sola Soy el amo

21

54

Solo Jayda bella no me toca

Sabej no me toca Sabej no me toca

59

ahora los tres juntos

Sabej tú mi amor no me toca ce-der

ce ho a - mor

Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is written on ten staves. The first staff is empty. The second staff is labeled "Maria" and contains a single note with a "5" above it. The third staff is labeled "Marcelo" and contains a single note. The fourth staff is labeled "Lupus" and contains a single note. The fifth staff is labeled "Lorenzo" and contains a single note. The sixth staff is labeled "Bajal" and contains a single note. The seventh staff contains a melodic line for the piano, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff contains a bass line for the piano, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth and tenth staves are empty.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics, written in a cursive script, are: *Subamos Subamos podo go le. hora de acce de momento de 12 a 13 de*. The score is organized into systems, with some staves containing multiple measures of music.

malditos can- tores tu chula traidora me impide de amores la palme alcan-

dejemos la guja llegó ya la hora de dar un descanso y del mundo go-

jar

14

jar malditos con toras su charla traidora me invade de a-mor la palma alcan-  
 jar dejemos la a-guja, llega ya la hora de dar un des-canso y del mundo go-  
 subamos su-bamos, porfi ya la hora se acerca el mo-mento de ir a traba-

18

jar no esta corriente no hay of ha-blar

jar y mi pe-luca cuales la causa es una in-



Handwritten musical score on ten staves. The score is written in a single system, with the first staff starting at measure 23 and the last staff ending at measure 27. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves.

23 27

naşan al

gî. tal la muşica

famia maestru inş - lente lu picor - dia deve pe - gar

28 32

cuerno me voy a ahorcar

que tal lea plauden Si usted se mata se va al infierno piense la

33

37

gloria q<sup>ue</sup> ha de alcanzar Si usted se mata se va al infierno pronte la gloria q<sup>ue</sup> ha de alcan-  
es una infamia maestro inpotente Su picardía dese po-

fregua se - ñores ce se la griza oiganme un poco por cari - dad oiganme un  
gar si usted se mata se va al infierno póngala gloria q'ha de alcanzar ha  
gar es una in - famia maestra insolente su picar - chie ha de po - gar de

Handwritten musical score on ten staves. The first staff is marked with a large '43' at the beginning and a '48' further along. The lyrics are written below the first three staves.

43

48

poco por carri- daad por cari- daad collen o denme de la bo -

de alcan - - gar

de pa - gar

Handwritten musical score on ten staves. The first staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that appears to be a vocal melody with lyrics. The lyrics are written below the notes.

Lyrics: *tica tres cuarterones de regal-gar of hallar no chi of te para*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The first staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that appears to be a vocal melody with lyrics. The lyrics are written below the notes.

49 54

Handwritten musical score on ten staves. The score includes lyrics and tempo markings.

55

57

58

puedo mi gloria artistica mi conyu-gar. ay desgra-ta da

And<sup>te</sup>

94

60

quien lo di-geras no hallo con- suelo para mi mal ay

66

ay -- ay ay ay ay a-y a-

y hace pucheros ja - - y hace pucheros ja - -

Con las 1.<sup>as</sup> teclas

Con las 2.<sup>as</sup> teclas



FL 77

y no halló con-fuelo a--y a--

ja vaya una cosa particu-lar y hace pucheros ja ~ ~ ~ y hace pu-cheros je - -

78 82

y para mi mal ay ay a - - y

ja vaya una cosa particular vaya una cosa particu - lar ja ja vaya una

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics "ecce parvulus - laus - nobis mactatus vice pas-" are written across the staves, oriented upside down. The score concludes with a double bar line and a final note on the eighth staff.

88 *And. mos. 86*

85

83

63

hijos de la gloria. dejale ya coje por fufas canas y

Handwritten musical notation on staves, including notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical score on ten staves. The score is divided into two systems, each starting with a measure number: 92 and 96.

**System 1 (Measures 92-95):**

- Staff 1: Measure 92 begins with a treble clef and a whole rest.
- Staff 2: Measures 92-95 contain a vocal melody. The lyrics "juro se - nos q - mi maria de fe - eria" are written below the staff.
- Staff 3: Measures 92-95 contain a vocal melody. The lyrics "ri - gos una pe - luca glo - ria le da" are written below the staff.
- Staff 4: Measures 92-95 contain a bass line with a double bar line after measure 93.
- Staff 5: Measures 92-95 contain a bass line with a double bar line after measure 93.

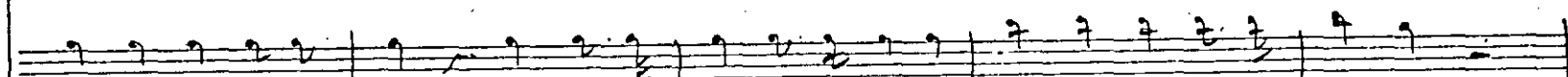
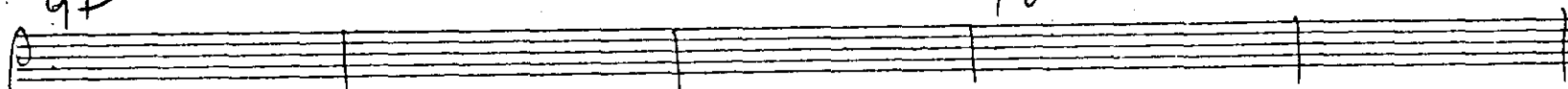
**System 2 (Measures 96-99):**

- Staff 6: Measures 96-99 contain a complex, fast-moving melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes.
- Staff 7: Measures 96-99 contain a bass line with a double bar line after measure 97.
- Staff 8: Empty.
- Staff 9: Empty.
- Staff 10: Empty.

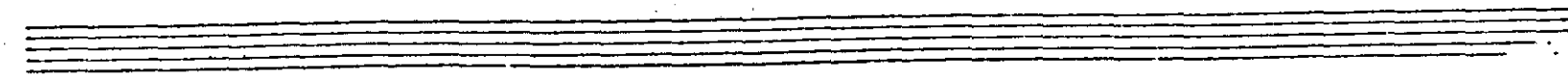
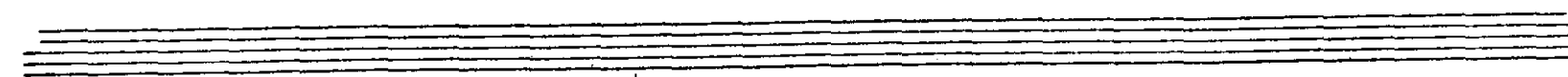
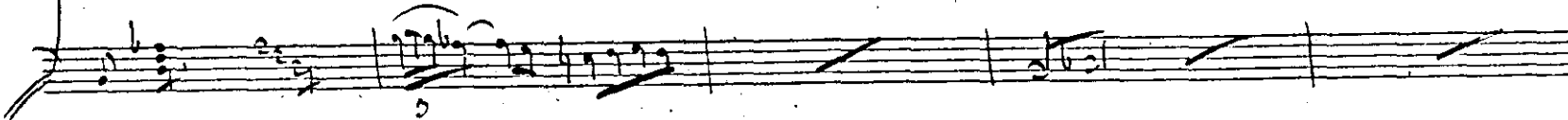
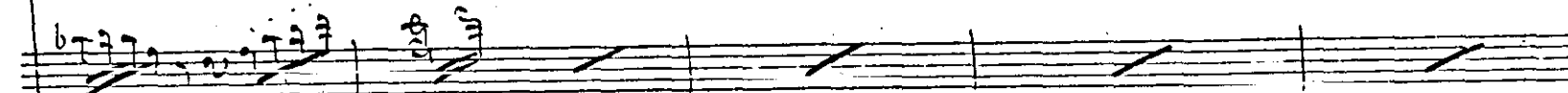
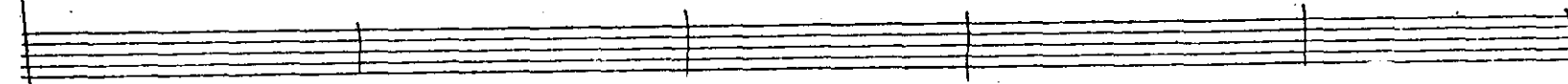
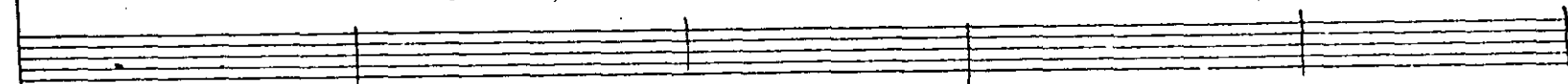
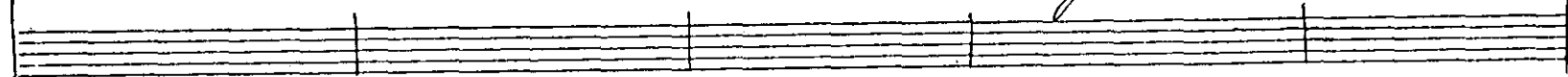
100

97

100



no che le cura- ra Si me per- dona mi fiel Maria ya mi ke cer- ca



*Tiempo de Balley*

103

1.04

Torne

no tiene calculo cuanto ya gogo no hay otro mejor de mas pa-

aqui es-to

en r

p2

107

don rezoja el jubilo dentro del alma nace la calma del corazon no tiene

112

calculo cuanto go gozo no hay otro modo de mas pasion rezoja el jubilo dentro del

117

alma nace la calma del corazon.

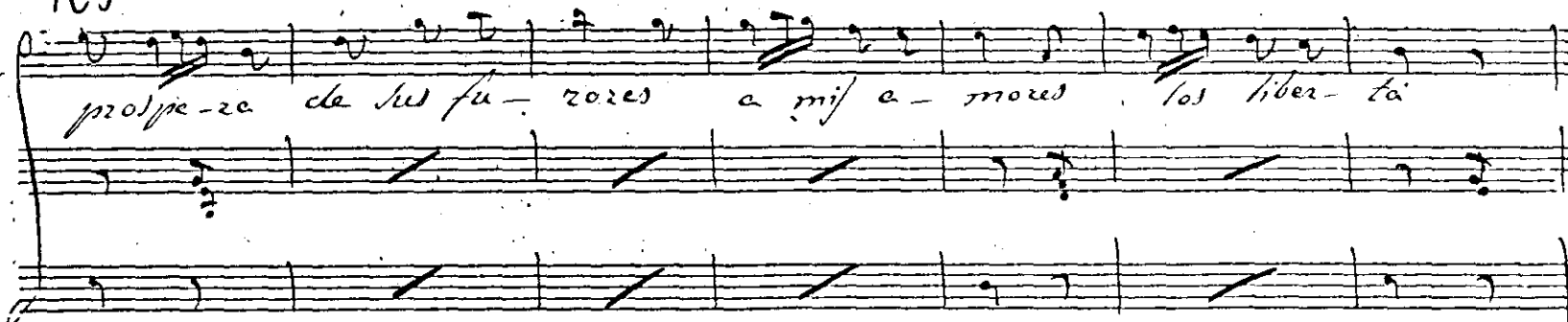
Maria

122

la fuente.

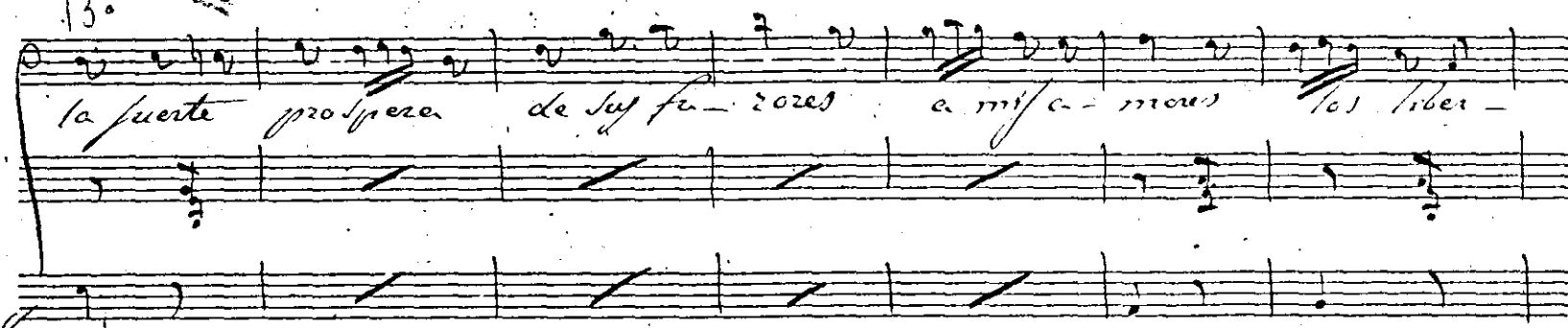


123

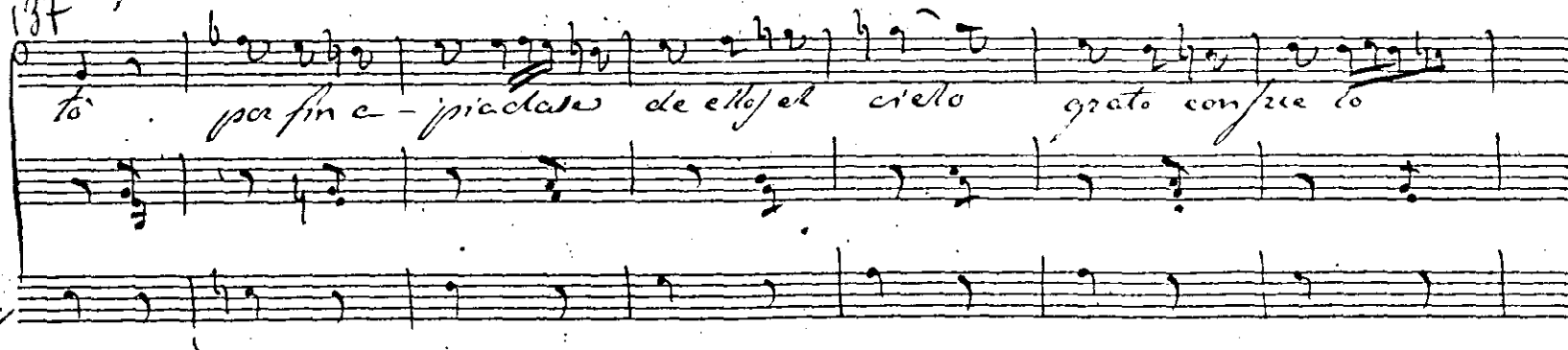


103

130



137



104

144

me depe-ro gra-to con- Sue-lo me de-

151

- ma-ro - - - - - grato con- Sue-lo gra-to gra-

159

164

- to me depe-ro

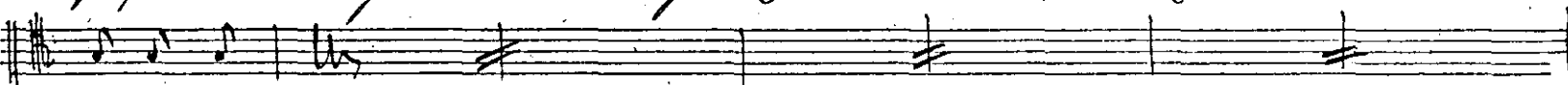
*Poco Più Mosso*

Organo

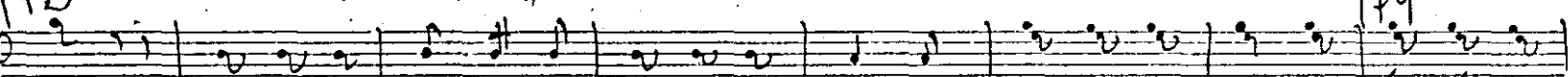
165

105

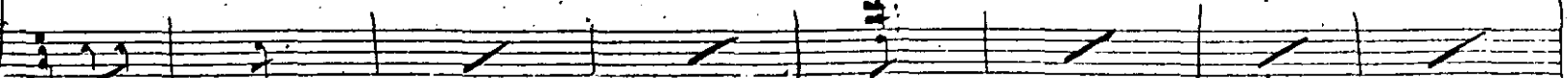
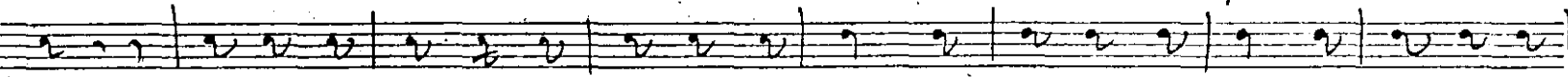
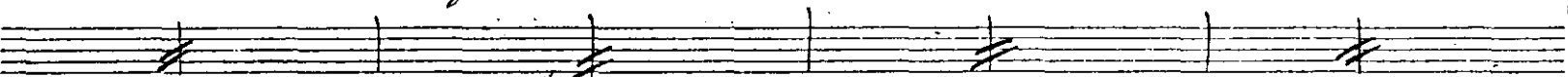
por fin la musica vuelve a su jui-cio le vuelve el juicio. por fin a -



172



ma cese su estúpida zara ma nia calme ma-ria su tovar



106

180

dor calme ma-ria su loco ardor calme ma-ria su loco ar-

188

Marica

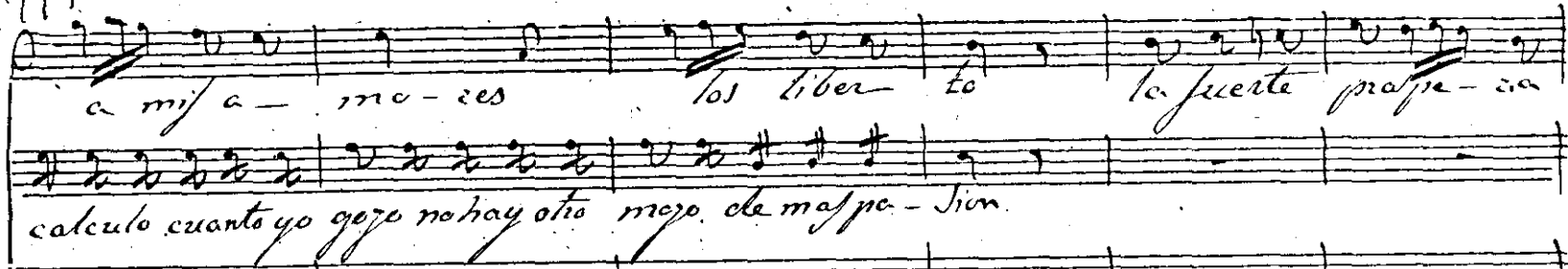
191

dor ah... la suerte prospera de sus fu- zo- res  
Marcelo no tiene  
Principio

195

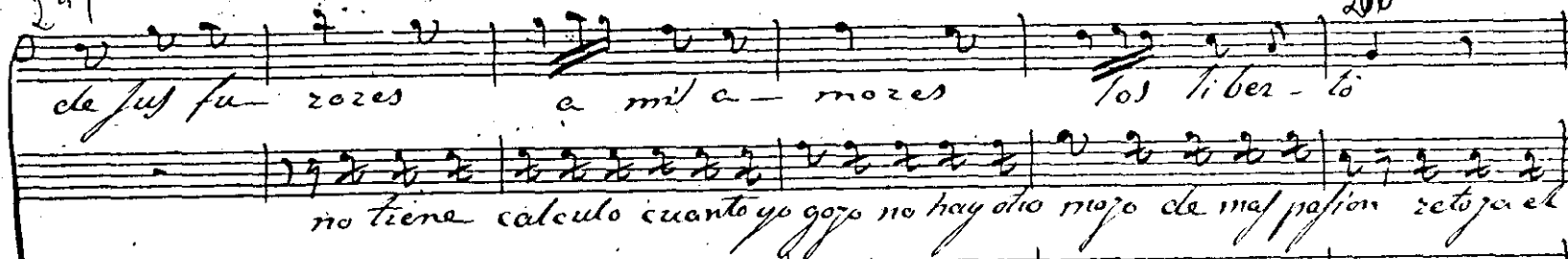
200

207



201

206



108

207

por fin a - piada de ellos el cie - lo grato con fudo

jubilo dentro del alma rezoja el jubilo dentro del alma rezoja el jubilo dentro del alma nace lo

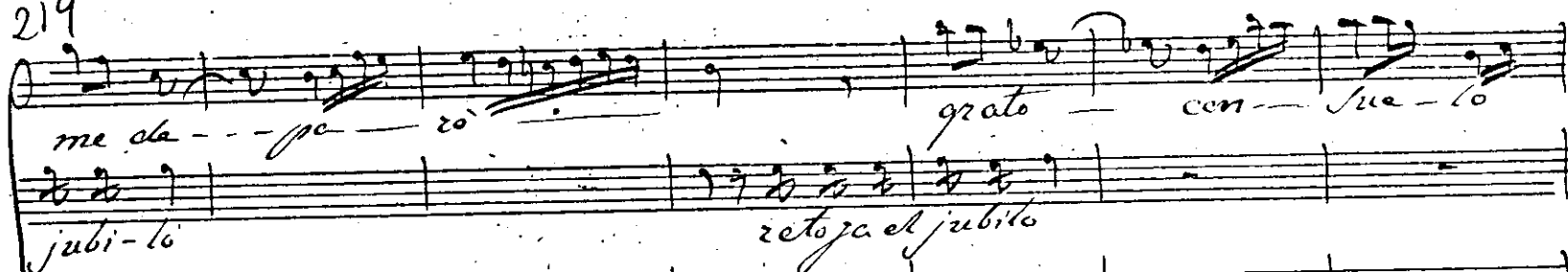
213

me depe - re - gre - to - - con - fue - - lo

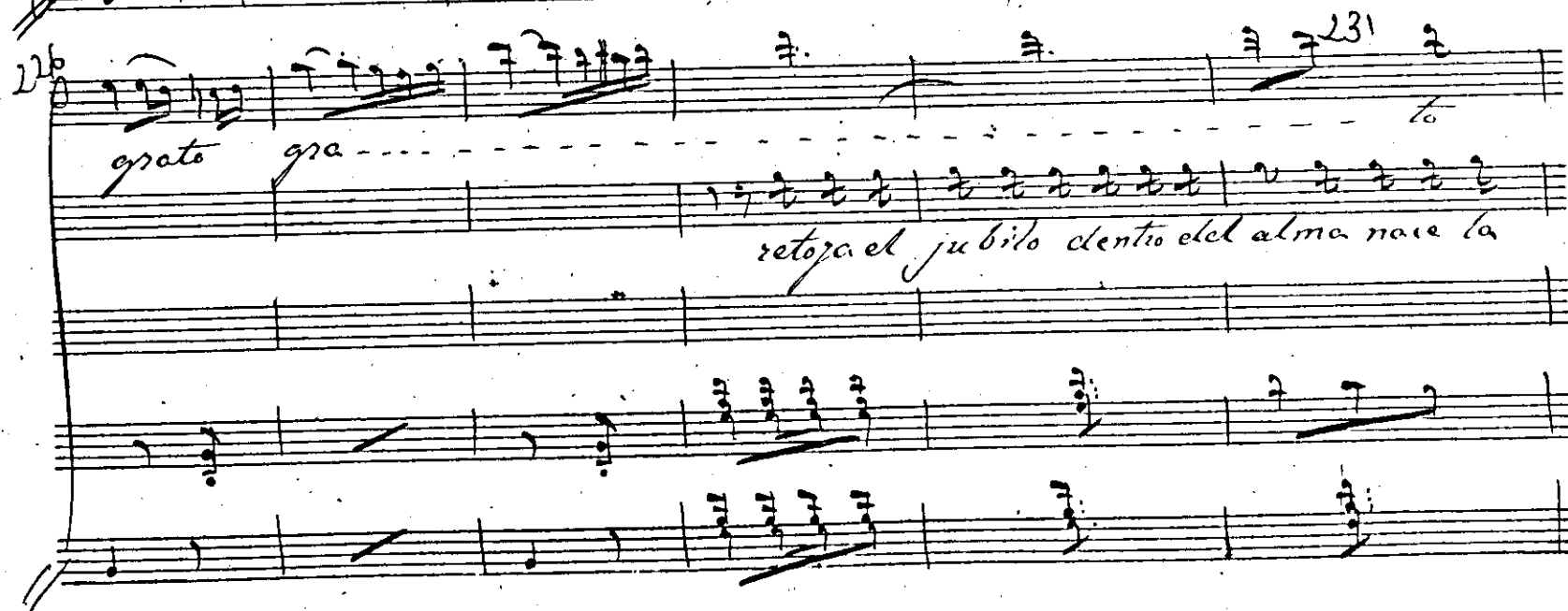
218

calma del corazon rezoja el jubi - lo rezoja el

219



226



231

*Fin. mezzo*

233

234

243

me de-pa - ro me de - pa - ro me de - pa - ro

calma del corazon del co - ra - jon del co - ra - jon

Su lo - co arden Su lo - co arden Su



191

244

250

ah -

co

ca

ja

to co or - der - - - er - - - der

Sum

Mitro Hastambide.

Sol

La Tassa

Stefan Dierck

Handwritten musical score on four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first staff contains a series of notes, some of which are grouped together. The second staff features a melodic line with a slur. The third staff shows a more complex arrangement of notes and rests. The fourth staff includes a section marked with a double bar line and a key signature change.

(tutti)

Biz.

(Monte y clari)

de estudio

Arp. 11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The score is written in a cursive, handwritten style. The staves are numbered 1 through 5 from top to bottom. The notation is dense and appears to be a complex musical composition. The page is oriented horizontally, but the staves are written vertically. The handwriting is somewhat slanted and expressive.

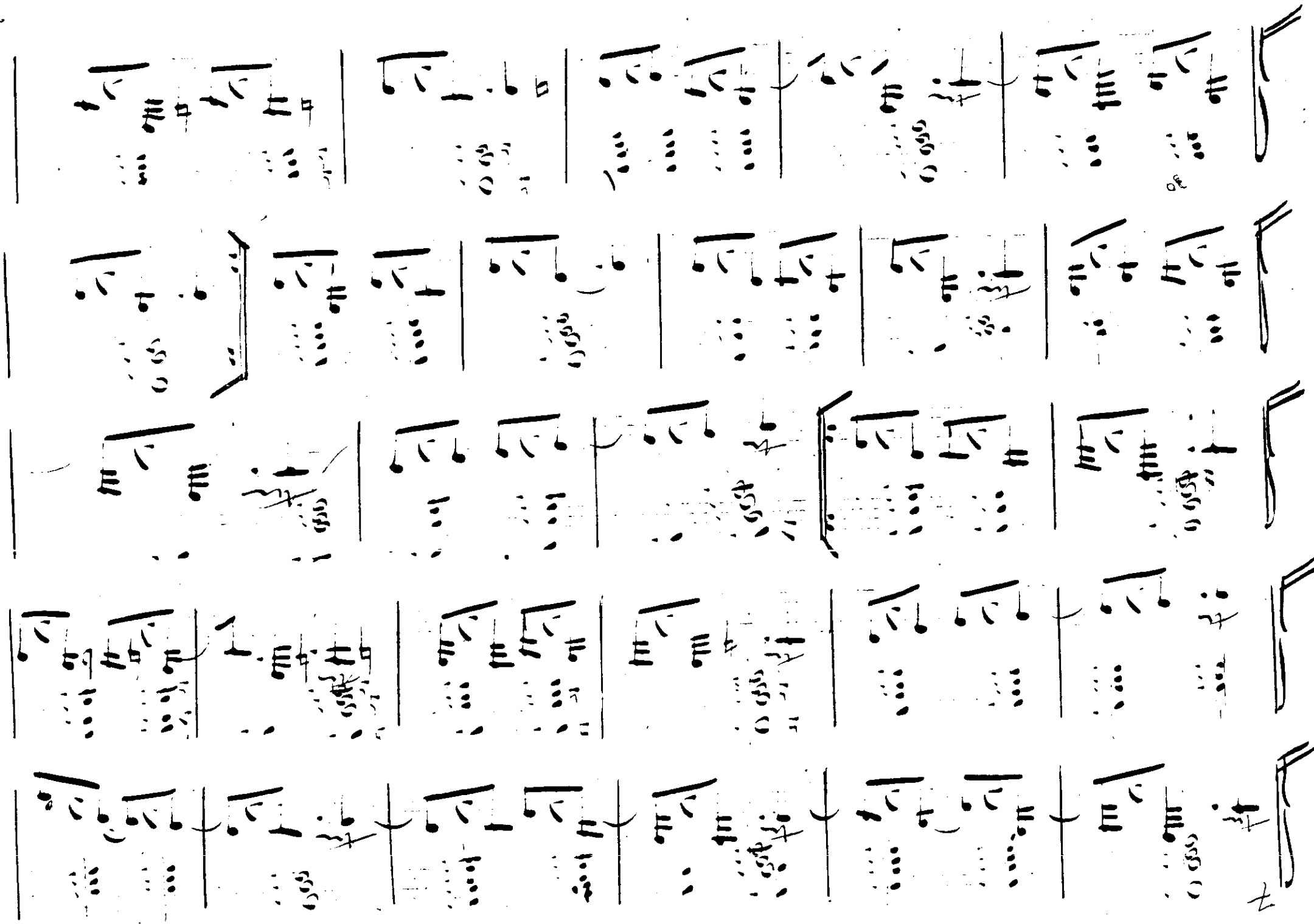
Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A large, stylized signature or initial is visible on the right side of the staff. The text "Handwritten Musical Notation" is written vertically along the right edge of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The text "Alcavallo" is written vertically along the right edge of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The text "Alcavallo" is written vertically along the right edge of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The text "Alcavallo" is written vertically along the right edge of the staff.

Handwritten musical score on five staves. The notation is a form of shorthand, possibly for guitar or piano, using vertical lines, dots, and various symbols to represent notes and chords. The score is organized into measures by vertical bar lines. The notation is dense and appears to be a personal or working manuscript.



The score consists of five horizontal staves. Each staff contains several measures of music, separated by vertical bar lines. The notation is a form of shorthand, using vertical lines, dots, and various symbols to represent notes and chords. The notation is dense and appears to be a personal or working manuscript. The first staff has a double bar line at the end, followed by a repeat sign. The second staff also has a double bar line at the end, followed by a repeat sign. The third staff has a double bar line at the end, followed by a repeat sign. The fourth staff has a double bar line at the end, followed by a repeat sign. The fifth staff has a double bar line at the end, followed by a repeat sign.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style characteristic of early manuscript notation.

The systems are numbered 35, 40, and 45, indicating measures or sections. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style characteristic of early manuscript notation.

Handwritten musical score on five systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- Allegro* (written vertically on the second system)
- And* (written vertically on the third system)
- Allegro* (written vertically on the fourth system)
- And* (written vertically on the fifth system)
- Allegro* (written vertically on the sixth system)
- And* (written vertically on the seventh system)
- Allegro* (written vertically on the eighth system)
- And* (written vertically on the ninth system)
- Allegro* (written vertically on the tenth system)
- And* (written vertically on the eleventh system)
- Allegro* (written vertically on the twelfth system)
- And* (written vertically on the thirteenth system)
- Allegro* (written vertically on the fourteenth system)
- And* (written vertically on the fifteenth system)
- Allegro* (written vertically on the sixteenth system)
- And* (written vertically on the seventeenth system)
- Allegro* (written vertically on the eighteenth system)
- And* (written vertically on the nineteenth system)
- Allegro* (written vertically on the twentieth system)
- And* (written vertically on the twenty-first system)
- Allegro* (written vertically on the twenty-second system)
- And* (written vertically on the twenty-third system)
- Allegro* (written vertically on the twenty-fourth system)
- And* (written vertically on the twenty-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the twenty-sixth system)
- And* (written vertically on the twenty-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the twenty-eighth system)
- And* (written vertically on the twenty-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the thirtieth system)
- And* (written vertically on the thirty-first system)
- Allegro* (written vertically on the thirty-second system)
- And* (written vertically on the thirty-third system)
- Allegro* (written vertically on the thirty-fourth system)
- And* (written vertically on the thirty-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the thirty-sixth system)
- And* (written vertically on the thirty-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the thirty-eighth system)
- And* (written vertically on the thirty-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the fortieth system)
- And* (written vertically on the forty-first system)
- Allegro* (written vertically on the forty-second system)
- And* (written vertically on the forty-third system)
- Allegro* (written vertically on the forty-fourth system)
- And* (written vertically on the forty-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the forty-sixth system)
- And* (written vertically on the forty-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the forty-eighth system)
- And* (written vertically on the forty-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the fiftieth system)
- And* (written vertically on the fifty-first system)
- Allegro* (written vertically on the fifty-second system)
- And* (written vertically on the fifty-third system)
- Allegro* (written vertically on the fifty-fourth system)
- And* (written vertically on the fifty-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the fifty-sixth system)
- And* (written vertically on the fifty-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the fifty-eighth system)
- And* (written vertically on the fifty-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the sixtieth system)
- And* (written vertically on the sixty-first system)
- Allegro* (written vertically on the sixty-second system)
- And* (written vertically on the sixty-third system)
- Allegro* (written vertically on the sixty-fourth system)
- And* (written vertically on the sixty-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the sixty-sixth system)
- And* (written vertically on the sixty-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the sixty-eighth system)
- And* (written vertically on the sixty-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the seventieth system)
- And* (written vertically on the seventy-first system)
- Allegro* (written vertically on the seventy-second system)
- And* (written vertically on the seventy-third system)
- Allegro* (written vertically on the seventy-fourth system)
- And* (written vertically on the seventy-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the seventy-sixth system)
- And* (written vertically on the seventy-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the seventy-eighth system)
- And* (written vertically on the seventy-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the eightieth system)
- And* (written vertically on the eighty-first system)
- Allegro* (written vertically on the eighty-second system)
- And* (written vertically on the eighty-third system)
- Allegro* (written vertically on the eighty-fourth system)
- And* (written vertically on the eighty-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the eighty-sixth system)
- And* (written vertically on the eighty-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the eighty-eighth system)
- And* (written vertically on the eighty-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the ninetieth system)
- And* (written vertically on the ninety-first system)
- Allegro* (written vertically on the ninety-second system)
- And* (written vertically on the ninety-third system)
- Allegro* (written vertically on the ninety-fourth system)
- And* (written vertically on the ninety-fifth system)
- Allegro* (written vertically on the ninety-sixth system)
- And* (written vertically on the ninety-seventh system)
- Allegro* (written vertically on the ninety-eighth system)
- And* (written vertically on the ninety-ninth system)
- Allegro* (written vertically on the one hundredth system)



Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The music is written in a cursive, handwritten style.

[illegible]

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "216" is written in the first measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "217" is written in the second measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "218" is written in the third measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "219" is written in the first measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "220" is written in the first measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation, measures 241-245. Measure 241 includes the number "241" written above the staff.

Handwritten musical notation, measures 246-250. Measure 250 includes the number "250" written above the staff.

Handwritten musical notation, measures 251-255. Measure 255 includes the number "255" written above the staff.

Handwritten musical notation, measures 256-260. Measure 260 includes the number "260" written above the staff. The lyrics "na da" and "na da" are written below the staff in measures 256 and 257 respectively.

Handwritten musical notation, measures 261-265. Measure 265 includes the number "265" written above the staff.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

The systems are organized into five rows, each containing five staves. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. The handwriting is somewhat stylized and appears to be from the 19th or early 20th century.

Key features of the notation include:

- Notes: Quarter, eighth, and sixteenth notes are visible.
- Rests: Various rests are used throughout the score.
- Clefs: Treble and bass clefs are present.
- Accidentals: Sharps, flats, and naturals are used frequently.
- Dynamic markings: Words like "piano" and "forte" are written in some places.
- Section markers: Some staves begin with a double bar line and a repeat sign.

The overall impression is of a complex and detailed musical composition in progress.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The score is written in a cursive, handwritten style.

Key features and markings include:

- Staff 1 (Top):** Contains the word "Alcorno" written vertically on the left side.
- Staff 2:** Features a measure with a circled "302" below it.
- Staff 3:** Includes a measure with a circled "300" below it.
- Staff 4:** Contains a measure with a circled "270" below it.
- Staff 5:** Includes a measure with a circled "275" below it.
- Staff 6:** Features a measure with a circled "270" below it.
- Staff 7:** Includes a measure with a circled "275" below it.
- Staff 8:** Contains a measure with a circled "270" below it.
- Staff 9:** Includes a measure with a circled "275" below it.
- Staff 10:** Features a measure with a circled "270" below it.

The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscript notation. The first system contains measures 1 through 5, the second system contains measures 6 through 10, the third system contains measures 11 through 15, and the fourth system contains measures 16 through 20. The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Allegretto  
C. 20

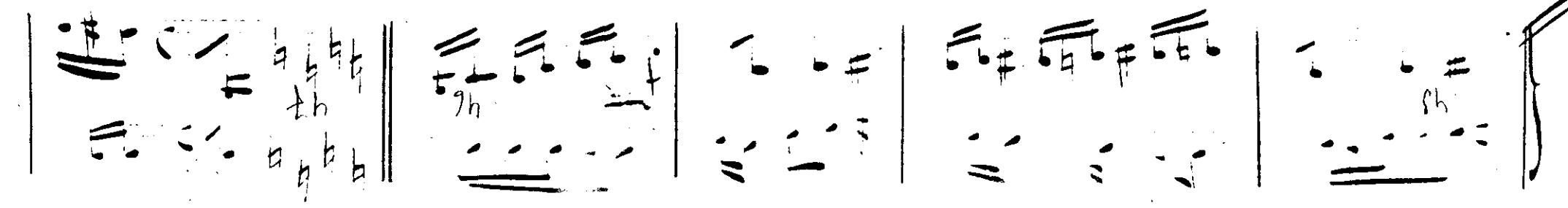
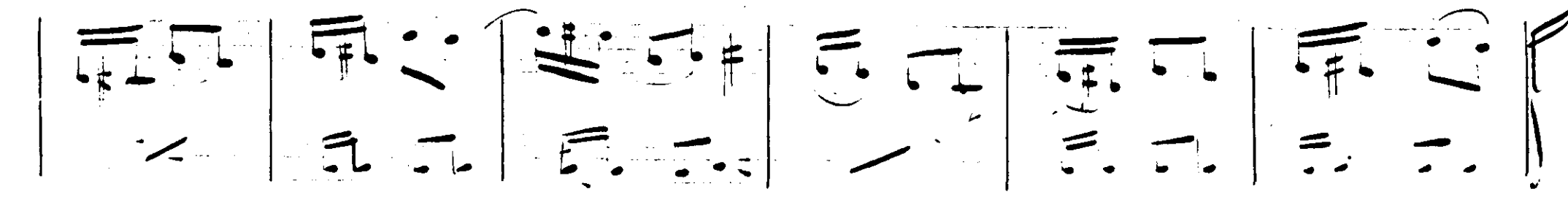
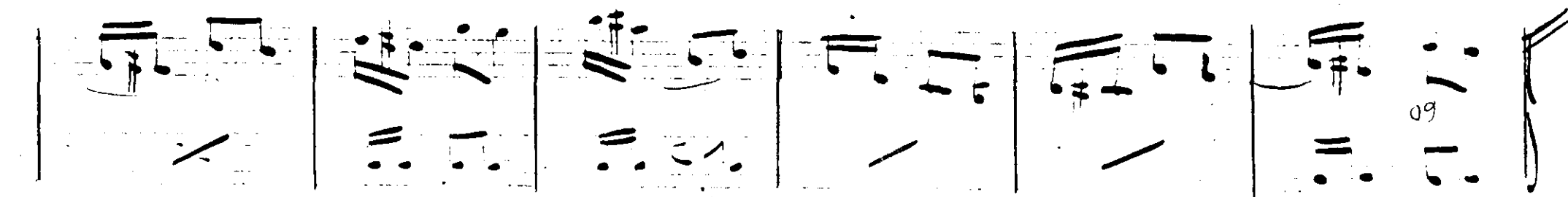
Handwritten musical score, likely a piano or organ piece, featuring multiple staves and complex notation. The score is written in a system of five staves, with each staff containing multiple measures of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

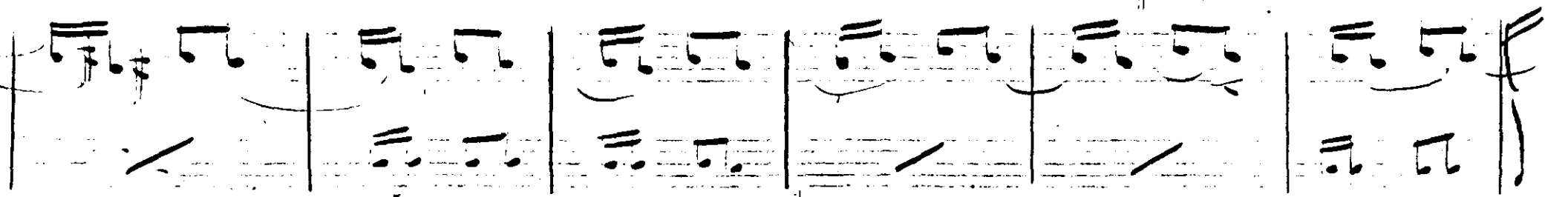
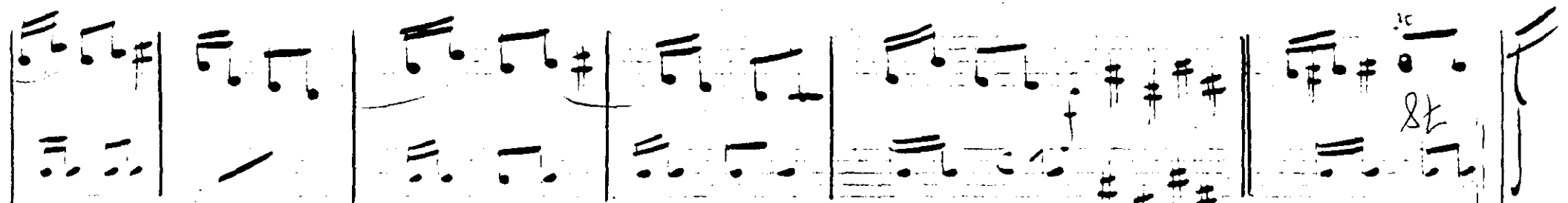
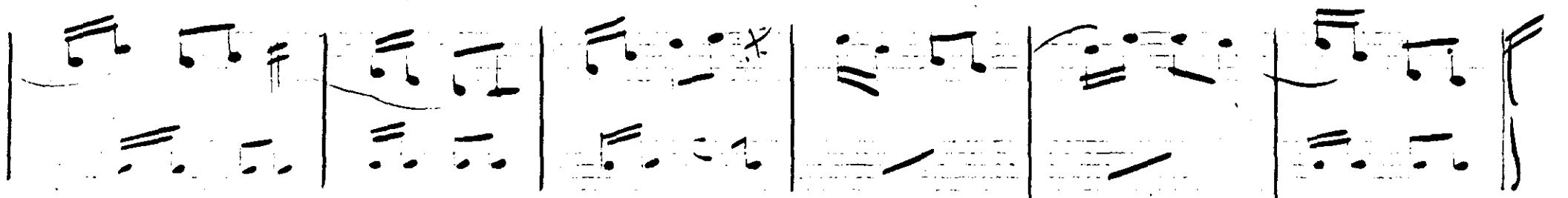
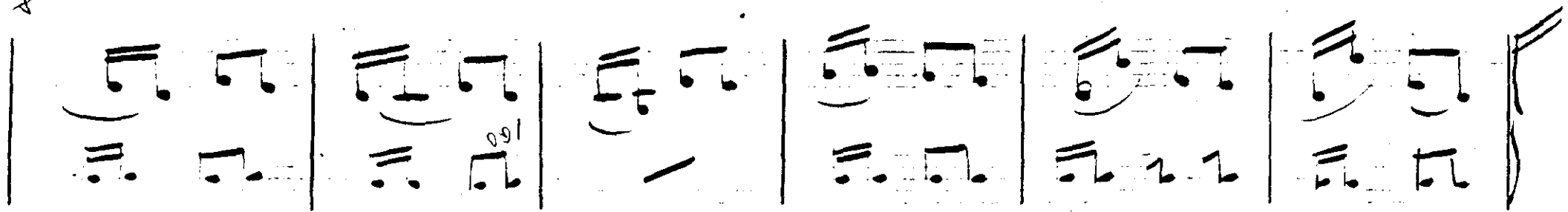
Key features of the notation include:

- Staff 1 (Top):** Contains a series of notes, including a prominent triplet marked "3".
- Staff 2:** Features a series of notes, including a triplet marked "3".
- Staff 3:** Contains a series of notes, including a triplet marked "3".
- Staff 4:** Features a series of notes, including a triplet marked "3".
- Staff 5 (Bottom):** Contains a series of notes, including a triplet marked "3".

The score is written in a system of five staves, with each staff containing multiple measures of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is clear and legible, suggesting a professional or experienced composer.







Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations in the first measure, possibly indicating fingerings or dynamics. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations in the first measure, possibly indicating fingerings or dynamics. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations in the first measure, possibly indicating fingerings or dynamics. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations in the first measure, possibly indicating fingerings or dynamics. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations in the first measure, possibly indicating fingerings or dynamics. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes many accidentals and slurs. The second staff continues the melody. The third staff features a double bar line and the word "Finis" written vertically. The fourth staff has a double bar line and the word "Finis" written vertically. The fifth staff has a double bar line and the word "Finis" written vertically. The score concludes with a double bar line and the word "Finis" written vertically.

Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves. The top staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bottom staff contains a more rhythmic pattern with some rests. A handwritten number "182" is visible below the first measure of the bottom staff.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves. The top staff continues the melodic line with various note values. The bottom staff features a more complex rhythmic pattern. A handwritten number "183" is visible below the first measure of the bottom staff.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a more complex rhythmic pattern. A handwritten number "184" is visible below the first measure of the bottom staff.

Handwritten musical notation, fourth system. It consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a more complex rhythmic pattern. A handwritten number "185" is visible below the first measure of the bottom staff.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a more complex rhythmic pattern. A handwritten number "186" is visible below the first measure of the bottom staff.

*Handwritten signature*

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several handwritten annotations: "Handwritten signature" at the top left, "Handwritten signature" in the middle right, "Handwritten signature" at the bottom right, and "Handwritten signature" at the bottom left. The score is organized into four systems of two staves each.

Handwritten musical score, likely for a string quartet or similar ensemble. The notation is on five-line staves. The first system includes a measure with a fermata and a measure with a note marked *(ambigu)*. The second system includes a measure with a note marked *(vacante)*. The score concludes with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score, likely for a string quartet or similar ensemble. The notation is on five-line staves. The first system includes a measure with a note marked *(tutti)*. The second system includes a measure with a note marked *(tutti)*. The third system includes a measure with a note marked *(tutti)*. The score concludes with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The first system has five measures. The second system has five measures, with a double bar line after the first measure and a key signature change to one sharp (F#) indicated by a handwritten 'F#'. The third system has five measures. The fourth system has five measures. The fifth system has five measures. The notation is written in a cursive, handwritten style.



Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The first system contains a measure with a circled '9'. The second system includes a measure with a circled '15' and a measure with a circled '11'. The third system includes a measure with a circled '5'. The fourth system includes a measure with a circled 'ob'. The fifth system includes a measure with a circled '84'. The word 'Coda' is written in the second system, and the word 'Coda' is written in the fourth system.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A double bar line is present at the beginning. The number 21 is written in the top left corner. The number 28 is written below the first measure. The number 08 is written below the third measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The number 40 is written below the first measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The number 19 is written below the third measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical score on four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff contains a series of notes, followed by a rest. The second staff begins with a rest, followed by a series of notes. The third staff contains a series of notes, followed by a rest. The fourth staff contains a series of notes, followed by a rest. The score concludes with a double bar line and the word "Molto" written vertically.

61

01

(L'ingénieur)

(L'ingénieur)

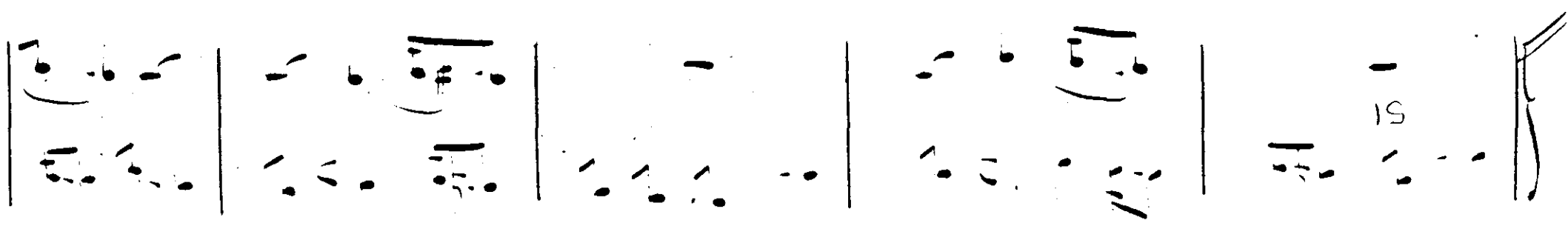
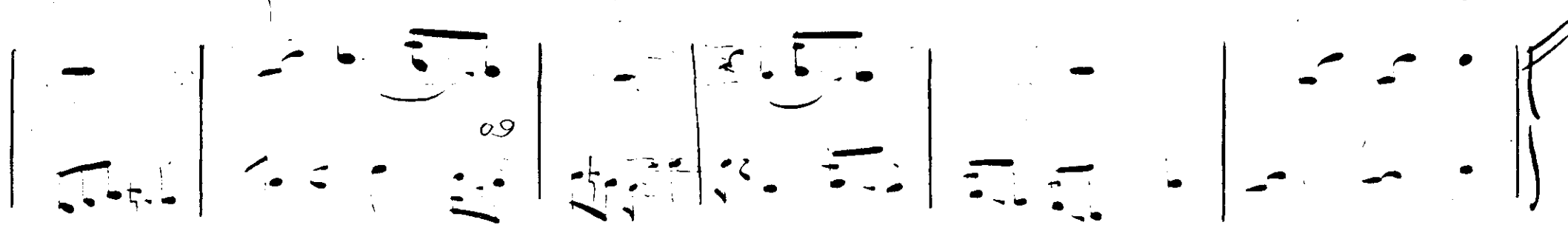
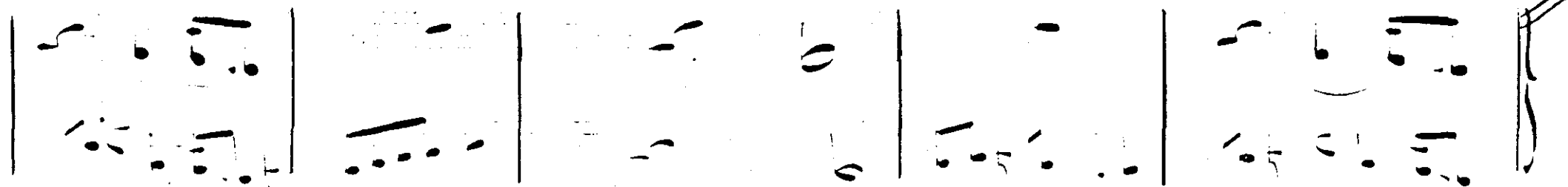
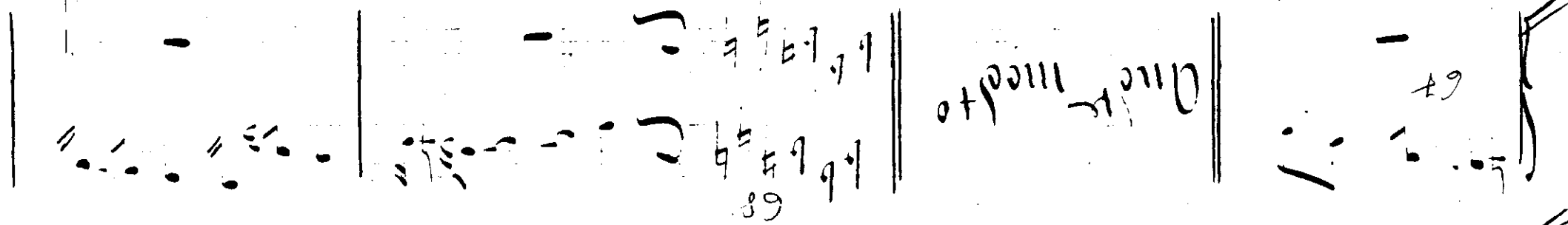
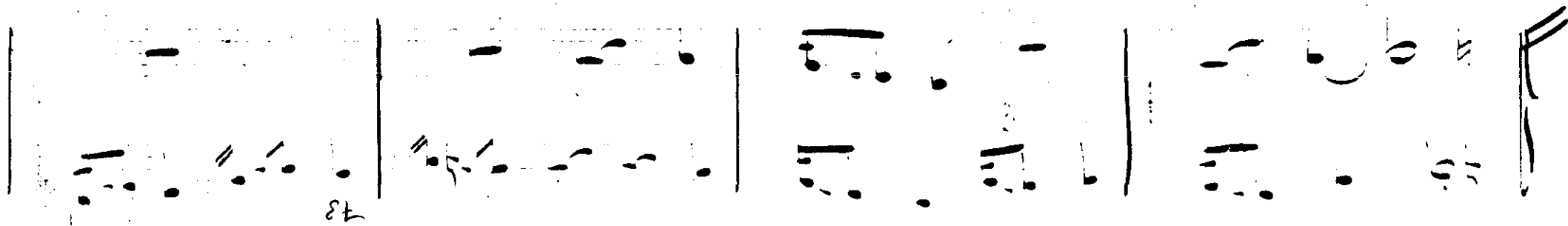
(L'ingénieur)

(L'ingénieur)

Molto

14 20

Handwritten musical score for "Allegretto" by J. Haydn, Op. 10, No. 1. The score is written on ten staves, with the first five staves for the right hand and the last five for the left hand. The tempo is marked "Allegretto" and the key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f". The handwriting is in ink on aged paper.



f

93

95

98

95

95

98

95

95

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A handwritten '28' is visible below the staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A handwritten '28' is visible below the staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A handwritten '28' is visible below the staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A handwritten '28' is visible below the staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A handwritten '28' is visible below the staff. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines. There are several handwritten annotations and markings:

- Top left:** A large, stylized handwritten mark, possibly a signature or initial.
- First system:** Contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes.
- Second system:** Continues the musical notation with various note values and rests.
- Third system:** Includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation features eighth and sixteenth notes.
- Fourth system:** Continues the musical notation with various note values and rests.
- Fifth system:** Includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation features eighth and sixteenth notes.

Handwritten annotations and markings include:

- First system:** "sol" and "sol" written below the staff.
- Second system:** "sol" written below the staff.
- Third system:** "sol" written below the staff.
- Fourth system:** "sol" written below the staff.
- Fifth system:** "sol" written below the staff.
- Bottom right:** A large, stylized handwritten mark, possibly a signature or initial.



Handwritten musical score on five systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

Measure numbers are visible: 130, 120, and 101.

Handwritten annotations include:

- (130)
- (120)
- (101)
- (100)

Handwritten musical score on three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style.

The first system consists of three staves. The top staff has a double bar line and a wavy line. The middle staff has a double bar line and a wavy line. The bottom staff has a double bar line and a wavy line.

The second system consists of three staves. The top staff has a double bar line and a wavy line. The middle staff has a double bar line and a wavy line. The bottom staff has a double bar line and a wavy line.

The third system consists of three staves. The top staff has a double bar line and a wavy line. The middle staff has a double bar line and a wavy line. The bottom staff has a double bar line and a wavy line.

There are several handwritten annotations and markings throughout the score, including the number "138" written vertically on the right side of the second system, and the number "139" written vertically on the right side of the third system. There are also some handwritten notes and symbols that are difficult to decipher.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A circled number '12' is visible below the first measure.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A circled number '9' is visible below the first measure.

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A circled number '12' is visible below the first measure.

Handwritten text and musical notation. The text includes "Cello made to" and "Cello". There are also some musical notes and symbols.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

The first system contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Handwritten annotations and markings are present throughout the score, including:

- Andte* (written vertically in the second system)
- ritardando* (written in the second system)
- ritardando* (written in the third system)
- ritardando* (written in the fourth system)
- ritardando* (written in the fifth system)

The score is written on five systems of staves, with each system containing two staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A small number '95' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The text 'Allegretto' is written vertically on the right side of the staff. The number '41' is written below the staff.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript. The notation is somewhat irregular, with some notes and bar lines not perfectly aligned.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "114" is written above the first measure. A measure number "115" is written below the fifth measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "108" is written above the first measure. A measure number "109" is written below the second measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "100" is written below the fourth measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and accidentals. A measure number "96" is written below the fifth measure. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style.

Measure numbers are visible at the bottom of the staves:

- Staff 1: 115
- Staff 2: 137
- Staff 3: 115
- Staff 4: 115
- Staff 5: 115

Lyrics are written below the staves:

- Staff 1: (Enrique)
- Staff 2: (Enrique)
- Staff 3: (Enrique)
- Staff 4: (Enrique)
- Staff 5: (Enrique)



Handwritten musical notation for the first system, measures 115-120. The notation is written on five staves. Measure 115 (top staff) contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 116 (second staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 117 (third staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 118 (fourth staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 119 (fifth staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 120 (bottom staff) contains a treble clef and a common time signature. The notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical notation for the second system, measures 121-126. The notation is written on five staves. Measure 121 (top staff) contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 122 (second staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 123 (third staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 124 (fourth staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 125 (fifth staff) contains a treble clef and a common time signature. Measure 126 (bottom staff) contains a treble clef and a common time signature. The notation is written in a cursive, handwritten style.

150

151

152

Allegro agitato

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and bar lines. The notation is written in a cursive, handwritten style. The page is numbered 169 in the bottom right corner.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is divided into sections by double bar lines. Key annotations include:

- Allegro agitato* (written vertically on the right side of the score)
- Tringpo di marcha* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)
- (Clarinet)* (written vertically on the right side of the score)

The score is written in a cursive, handwritten style. The notation is dense and covers most of the staves. The page number 101 is located at the bottom right corner.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign. The number "225" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign. The number "220" is written above the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of notes and rests, with a double bar line and a repeat sign. The number "217" is written above the staff.

Handwritten musical score for the first system. The notation is dense and includes various notes, rests, and accidentals. There are some illegible handwritten markings, possibly "6" and "C".

Handwritten musical score for the second system. The notation is dense and includes various notes, rests, and accidentals. There are some illegible handwritten markings, possibly "282" and "226".



Handwritten musical score on a page with six systems. Each system consists of two staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered 12 in the bottom right corner.

The score is divided into six systems, each with two staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The page is numbered 12 in the bottom right corner.

System 1: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The music is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered 12 in the bottom right corner.

System 2: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The music is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered 12 in the bottom right corner.

System 3: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The music is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered 12 in the bottom right corner.

System 4: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The music is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered 12 in the bottom right corner.

System 5: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The music is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered 12 in the bottom right corner.

System 6: The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The music is written in a single system, likely for a piano or similar instrument. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered 12 in the bottom right corner.

Handwritten musical score on four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation.

The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation.

Key features of the notation include:

- Notes and rests on both staves of each system.
- Bar lines separating measures.
- Handwritten annotations and markings, including the word "Cello" written vertically in the third system.
- Measure numbers 27, 28, 29, and 30 are visible, indicating the progression of the music.



Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves. The upper staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with dotted notes. A small number '09' is written below the second measure of the lower staff.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various note values and rests. The lower staff continues the bass line. A small number '84' is written below the fourth measure of the lower staff.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with many beamed notes. The lower staff continues the bass line with dotted rhythms.

Handwritten musical notation, fourth system. This system includes vocal parts. The upper staff is labeled 'Alto voice' and contains a melodic line. The lower staff is labeled 'Basso' and contains a bass line. There are also some handwritten notes and markings between the staves.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with many beamed notes, and the lower staff contains a bass line. A small number '39' is written below the second measure of the lower staff.

no

Handwritten musical notation for measures 60-66. The notation is written on a five-line staff. Measures 60-66 show a sequence of notes and rests, with some measures containing a slash indicating a continuation or a specific articulation. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

66

ob

Handwritten musical notation for measures 66-72. The notation is written on a five-line staff. Measures 66-72 show a sequence of notes and rests, with some measures containing a slash indicating a continuation or a specific articulation. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

(Mazurka)

98

Handwritten musical notation for measures 72-78. The notation is written on a five-line staff. Measures 72-78 show a sequence of notes and rests, with some measures containing a slash indicating a continuation or a specific articulation. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

8t

(11b as 11b)

Handwritten musical notation for measures 78-84. The notation is written on a five-line staff. Measures 78-84 show a sequence of notes and rests, with some measures containing a slash indicating a continuation or a specific articulation. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

100g

54

Handwritten musical notation for measures 84-89. The notation is written on a five-line staff. Measures 84-89 show a sequence of notes and rests, with some measures containing a slash indicating a continuation or a specific articulation. The notes are mostly eighth and sixteenth notes.

69

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A large 'X' is drawn across the first two measures.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A large 'X' is drawn across the first two measures.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A large 'X' is drawn across the first two measures.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A large 'X' is drawn across the first two measures.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The notation is written in a cursive, handwritten style. There are some markings that appear to be "Allegro" and "Andante" written vertically.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The notation is written in a cursive, handwritten style. There are some markings that appear to be "Allegro" and "Andante" written vertically.

A handwritten musical score on five systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that suggests a personal or working manuscript. The first system features a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a treble clef and a key signature of one flat. The third system includes a treble clef and a key signature of one flat. The fourth system includes a treble clef and a key signature of one flat. The fifth system includes a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that suggests a personal or working manuscript.

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on five systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written in a cursive, handwritten style. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p". The third system includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p". The fourth system includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p". The fifth system includes a tempo marking "Allegretto" and a dynamic marking "p". The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for "El Juguete" by Manuel Mendive. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lyrics are written below the staves, including "El juguete", "cuatro", "tres", "dos", "y tres", "y tres", "y tres", "y tres", "y tres", "y tres". The score is signed "Mendive" at the bottom right.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.



Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A small number "821" is written above the first measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A small number "120" is written above the third measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A small number "100" is written above the fourth measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and bar lines. A small number "104" is written below the first measure. The word "Cantata" is written vertically along the right side of the staff.

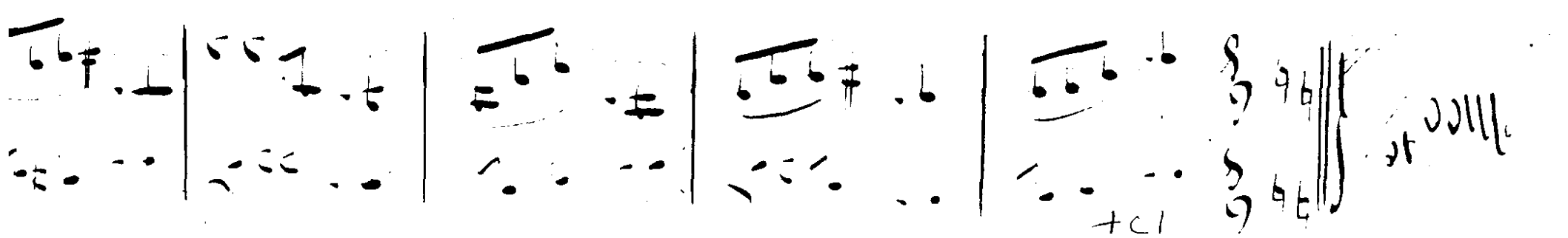
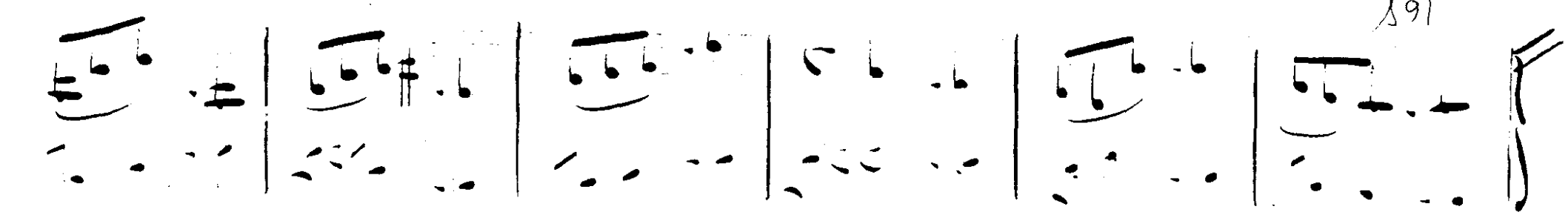
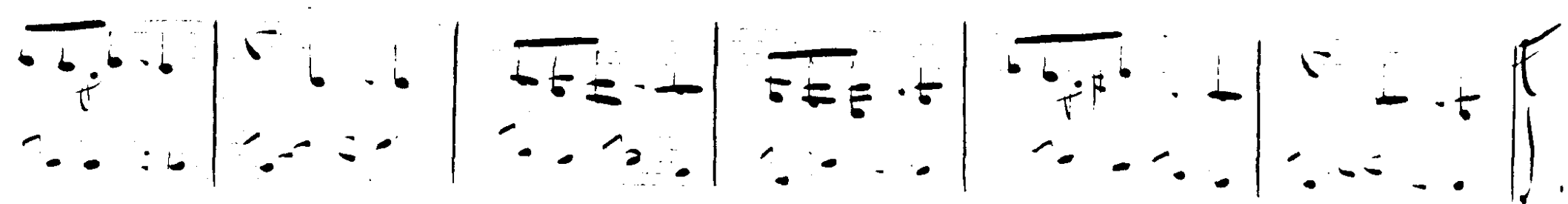
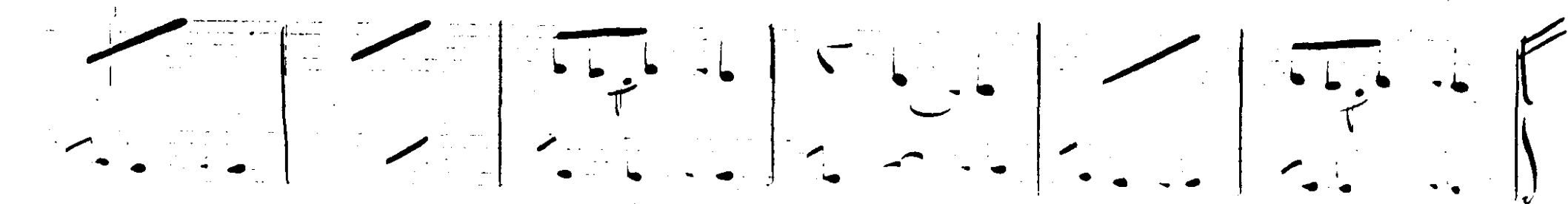
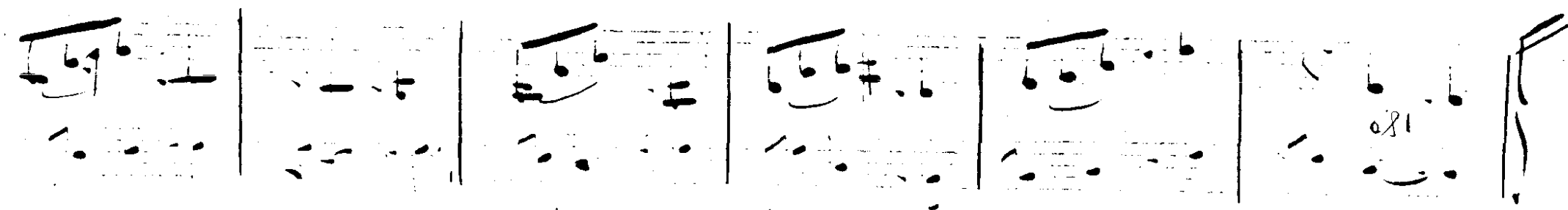
Handwritten musical score on a single page, featuring four systems of music. The notation is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The score is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, with various note values, rests, and bar lines. The first system includes a tempo marking "Allegro" and a key signature change to one flat. The second system contains a measure number "861". The third system contains a measure number "161". The fourth system contains a measure number "129". The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex musical composition.

Allegro

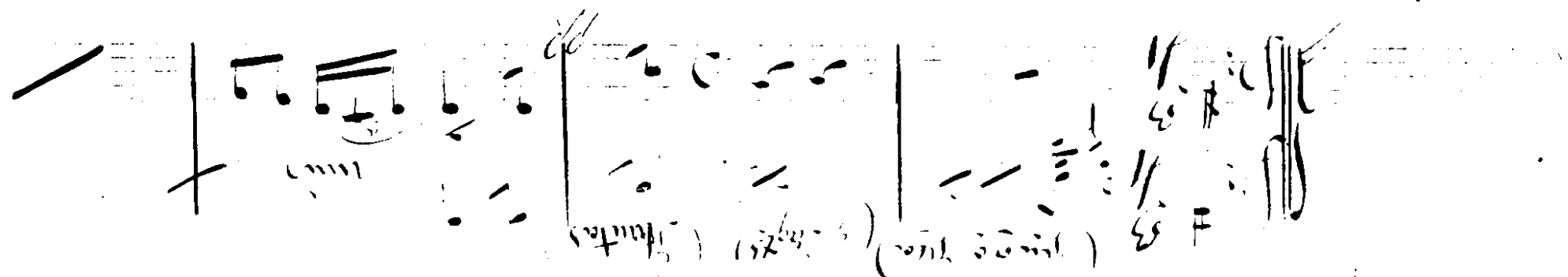
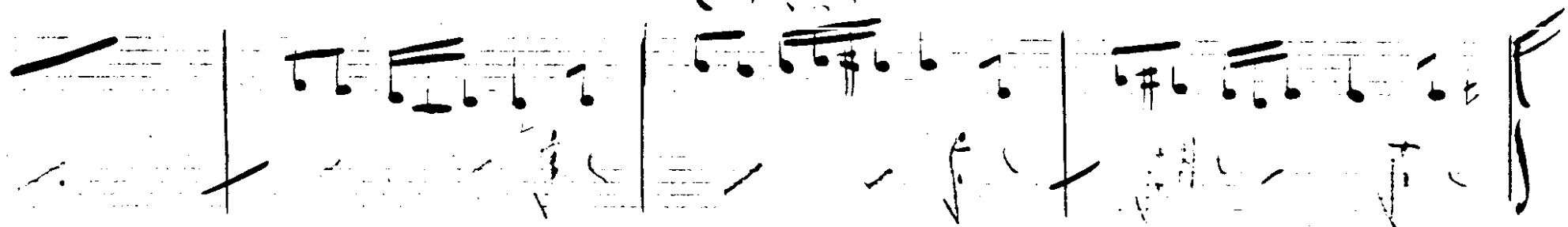
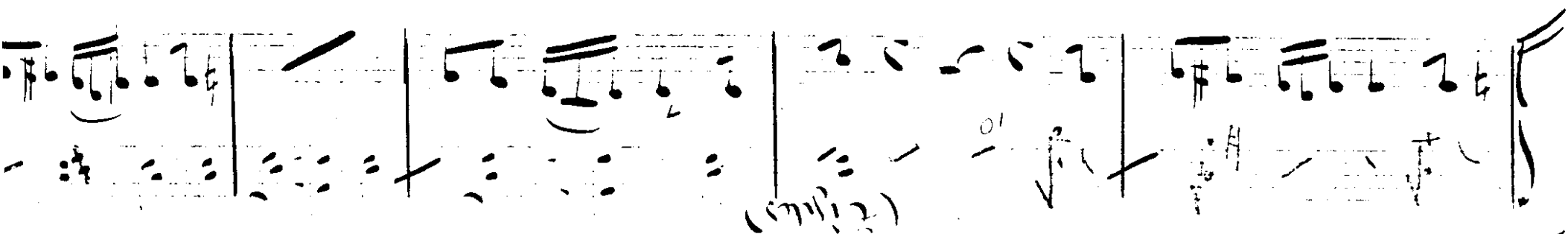
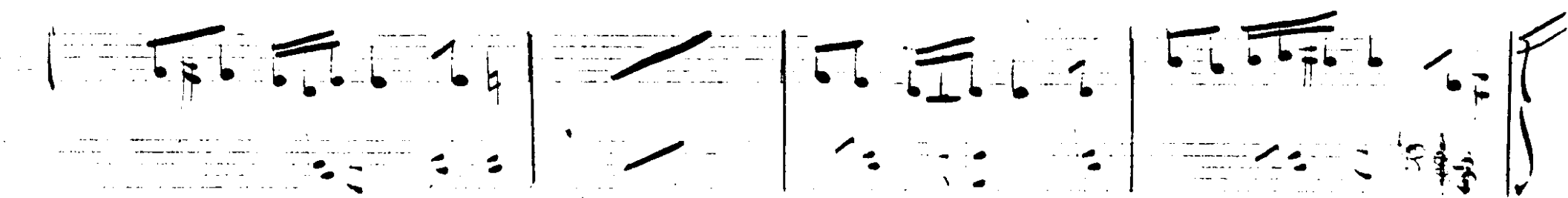
861

161

129



Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a transcription or a draft, with some handwritten annotations and corrections. The systems are numbered 186, 187, 188, 189, and 190, written vertically on the right side of the staves. The notation is dense and includes many beamed notes and rests.



Handwritten musical notation, possibly a signature or a large note, located at the bottom right of the page.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A large, stylized '7' is written on the left side of the staff. The text '4e' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The text '(plus)' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The text '30' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The text '(plus)' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The text '18' is written below the staff.

42 (Cigala)

43

(Toda)

50

(Finis y Cigala)

60

61

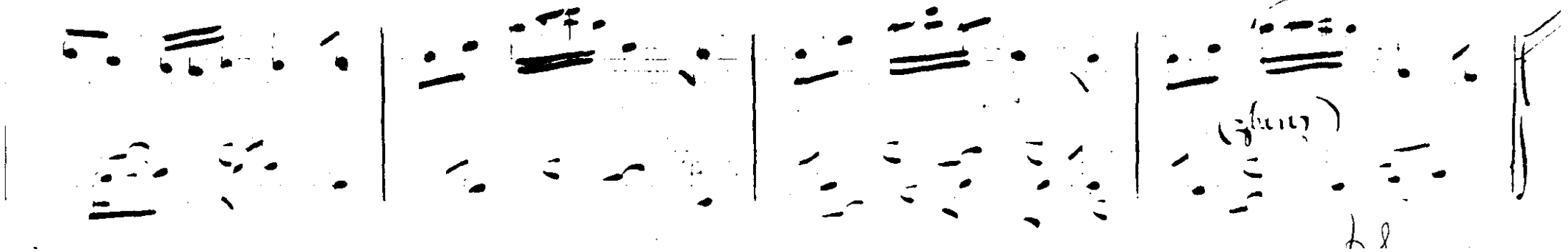
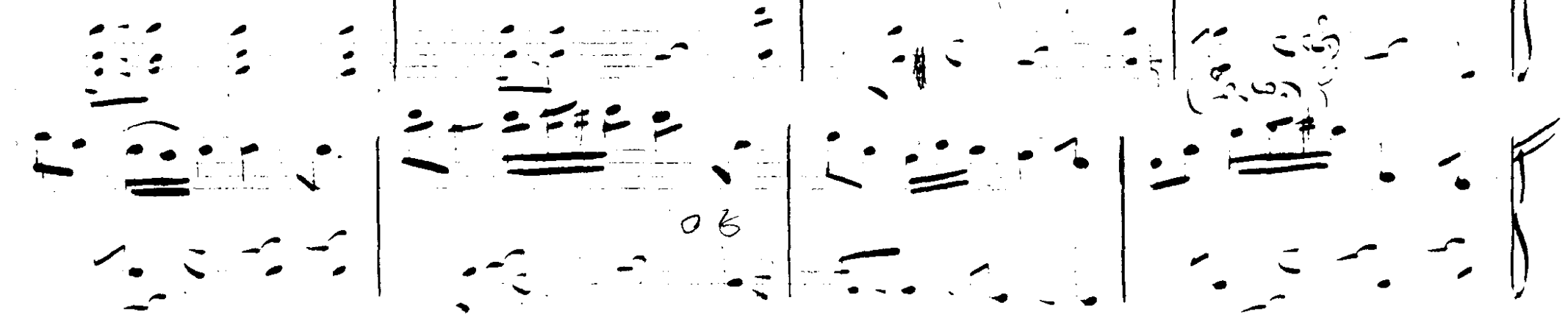
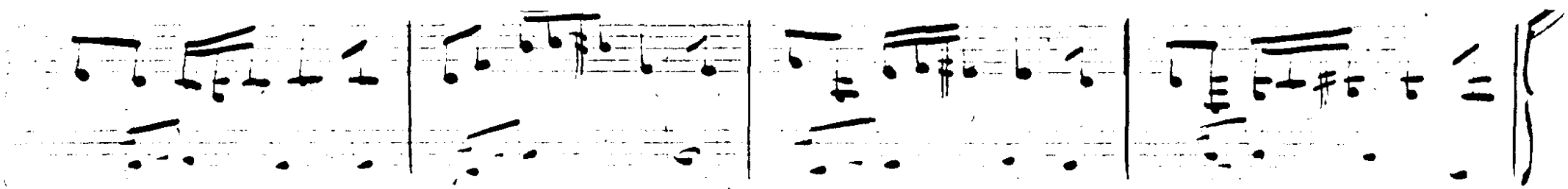
Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

Key features of the notation include:

- Staff 1: Contains a measure with a handwritten "28" above it.
- Staff 2: Contains a measure with a handwritten "(m)" above it.
- Staff 3: Contains a measure with a handwritten "(m)" above it.
- Staff 4: Contains a measure with a handwritten "70" above it.
- Staff 5: Contains a measure with a handwritten "4240" above it.

The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

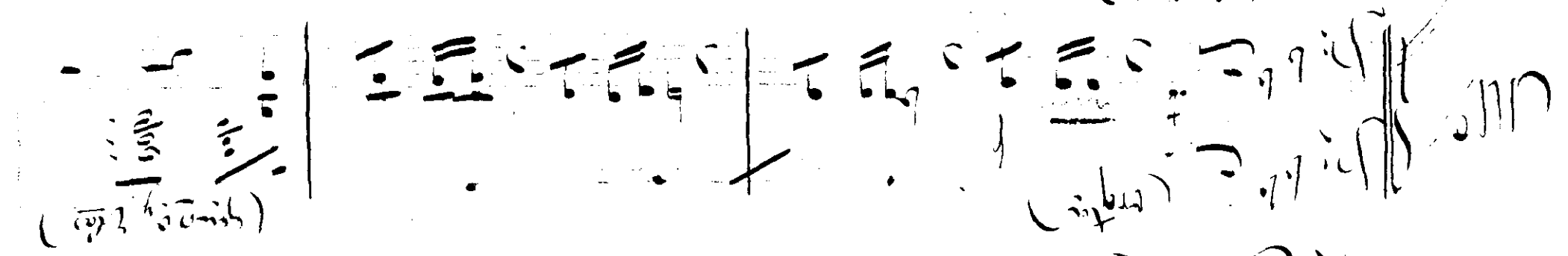
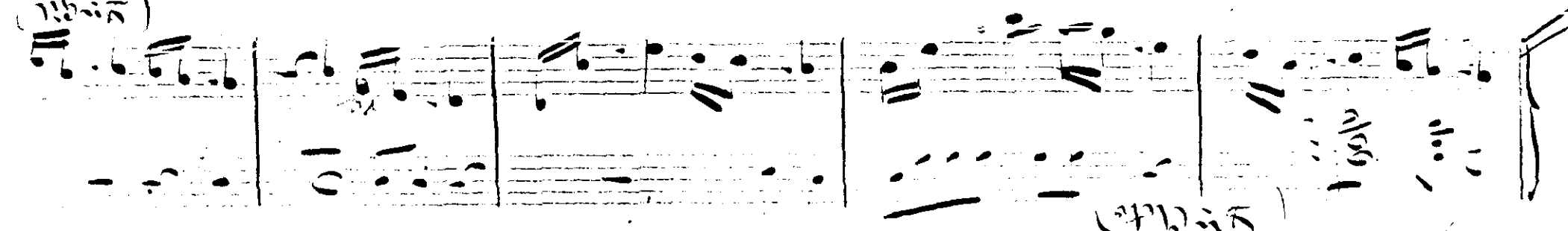
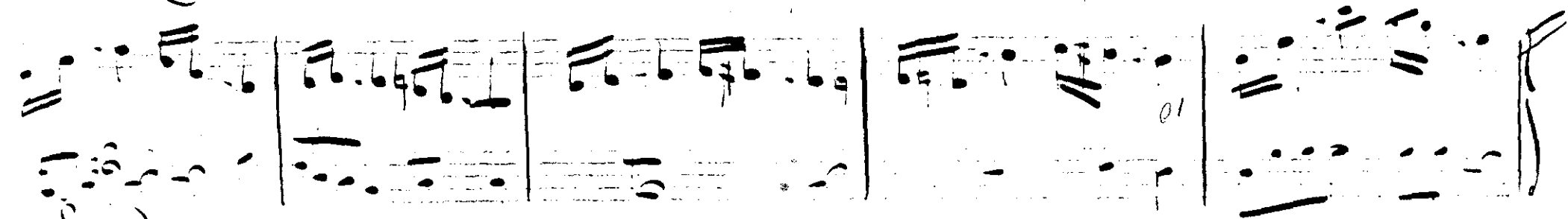
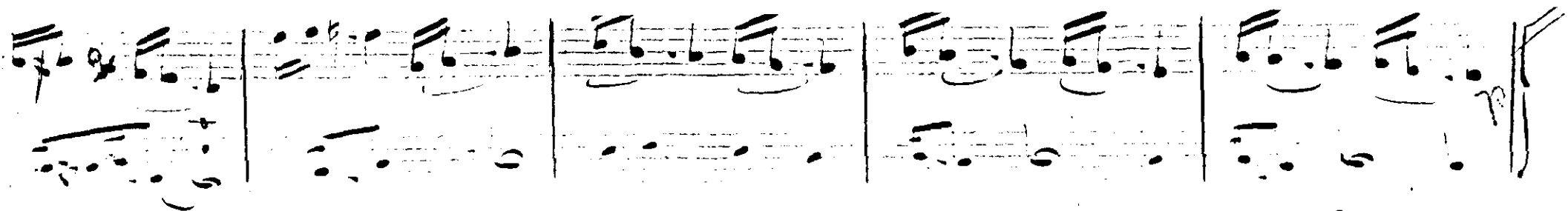




Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. There are several annotations and markings throughout the piece:

- Staff 1 (top):** Ends with a double bar line and a repeat sign. A handwritten "129" is written above the staff.
- Staff 2:** Contains a handwritten "119" above the staff.
- Staff 3:** Starts with a handwritten "dim." (diminuendo) above the staff.
- Staff 4:** Contains a handwritten "110" above the staff.
- Staff 5 (bottom):** Starts with a handwritten "cresc." (crescendo) above the staff.

The notation is dense and appears to be a personal or working manuscript.



Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a date.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The staves are numbered 19, 20, 21, 22, and 23 from bottom to top. The text "(crite)" appears on staff 21, and "Si gence" appears on staff 22. The text "nos (sing)" appears on staff 23. The text "Bene mae" appears on staff 19. The text "trou gain" appears on staff 20. The text "30" appears on staff 21. The text "31" appears on staff 22. The text "32" appears on staff 23.

Handwritten musical score, first system. The notation is on a five-line staff. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The word "Allegretto" is written in the center of the staff. The number "63" is written above the staff. The number "13" is written to the left of the staff. The word "Allegretto" is written below the staff.

Handwritten musical score, second system. The notation is on a five-line staff. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The word "Allegretto" is written in the center of the staff. The number "57" is written above the staff. The word "Allegretto" is written below the staff.

Handwritten musical score, third system. The notation is on a five-line staff. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The word "Allegretto" is written in the center of the staff. The number "40" is written above the staff. The word "Allegretto" is written below the staff.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten systems of staves. The lyrics are written below the staves. The music is in a simple, folk-like style, using a single melodic line for the voice and a simple accompaniment for the piano. The score is written in a cursive, handwritten style.

The lyrics are:

The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,  
 The Rose Tree, the Rose Tree,

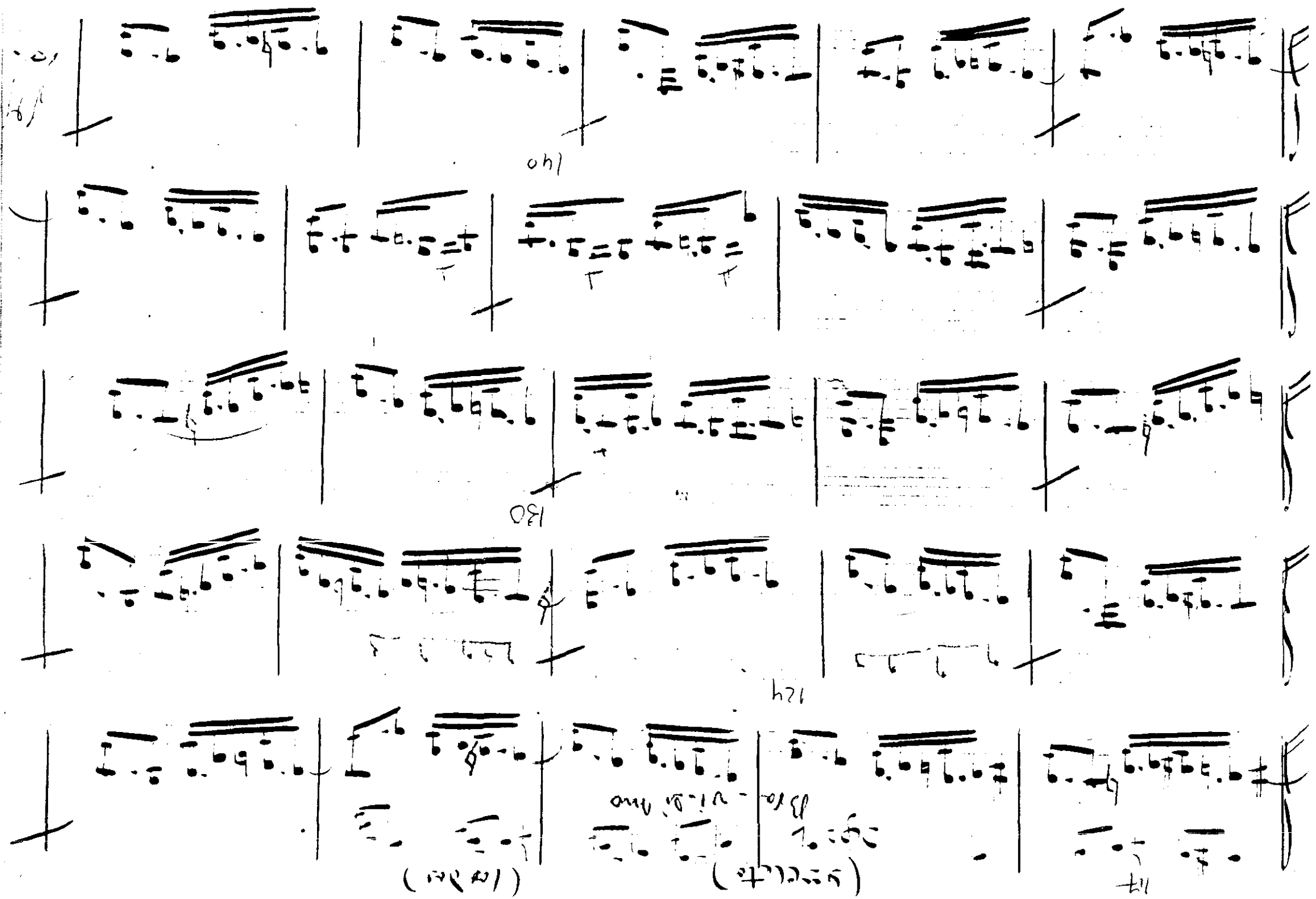
The score is written in a cursive, handwritten style. The lyrics are written below the staves. The music is in a simple, folk-like style, using a single melodic line for the voice and a simple accompaniment for the piano. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- Staff 1 (System 1):** *116*
- Staff 2 (System 2):** *117*, *ff*, *o to*, *118*
- Staff 3 (System 3):** *119*, *120*, *121*, *122*
- Staff 4 (System 4):** *123*, *124*, *125*, *126*
- Staff 5 (System 5):** *127*, *128*, *129*, *130*
- Staff 6 (System 6):** *131*, *132*, *133*, *134*
- Staff 7 (System 7):** *135*, *136*, *137*, *138*
- Staff 8 (System 8):** *139*, *140*, *141*, *142*
- Staff 9 (System 9):** *143*, *144*, *145*, *146*
- Staff 10 (System 10):** *147*, *148*, *149*, *150*

The score concludes with a double bar line on the final staff.





[illegible]

Handwritten musical score on four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The final measure of the fourth staff includes the word "Chorus" written vertically and the number "2" written below it.

Handwritten musical score on five systems, each with two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key annotations and markings include:

- siglas los cuatro* (written vertically on the right side of the third system)
- 19* (written at the bottom right of the page)
- (cambio de comp.)* (written at the bottom left of the page)
- (cambio de comp.)* (written at the bottom left of the page)
- (cambio de comp.)* (written at the bottom left of the page)

2

Handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation, possibly for a keyboard instrument. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures contain multiple notes, while others are empty or contain single notes. There are several instances of notes beamed together. The notation includes various symbols, including dots, lines, and some characters that resemble letters or numbers. The overall layout is somewhat irregular, with some staves having more notes than others. The handwriting is in black ink on a light background.

54

50

51

52

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The page number "19" is visible in the lower right quadrant. The staves are numbered 1 through 5 at the bottom left.

19

Handwritten musical notation on a page, featuring various notes, rests, and bar lines. The notation is written in black ink on a white background. The page is oriented horizontally, but the musical staffs are written vertically, suggesting a 90-degree clockwise rotation. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and bar lines. There are also some markings that appear to be "95" and "96" written vertically. The handwriting is somewhat stylized and appears to be a personal or working draft.

Handwritten musical score for three staves. The top staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a bass line with dotted notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. The music is divided into measures by vertical bar lines.

(Clarinet)  
(Horn)

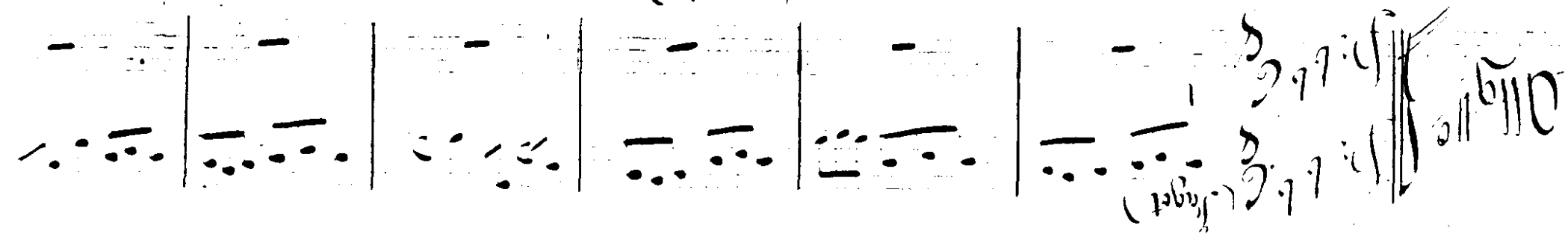
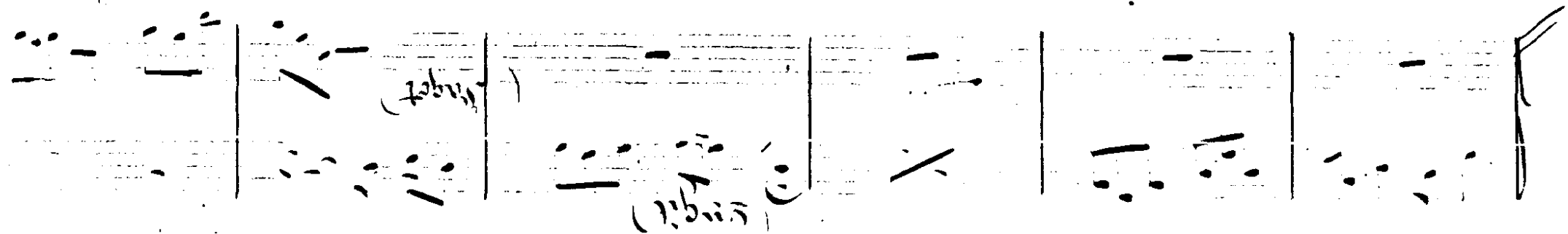
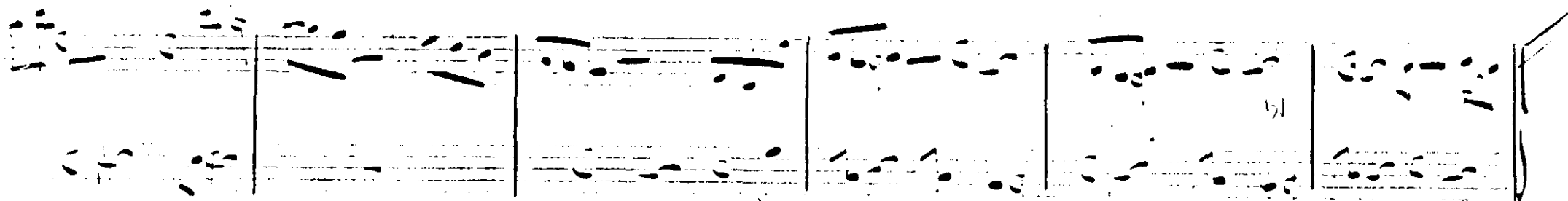
Handwritten musical score for three staves. The top staff contains a melody with eighth notes. The middle staff contains a bass line with dotted notes. The bottom staff contains a bass line with eighth notes. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Allegretto  
Allegretto

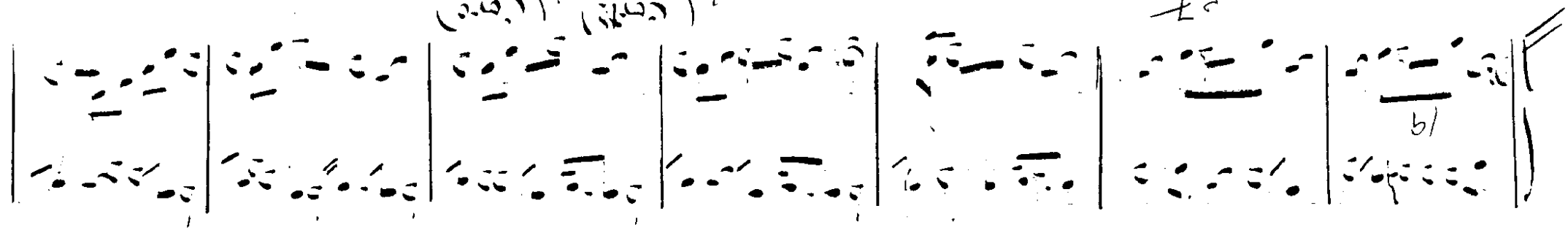
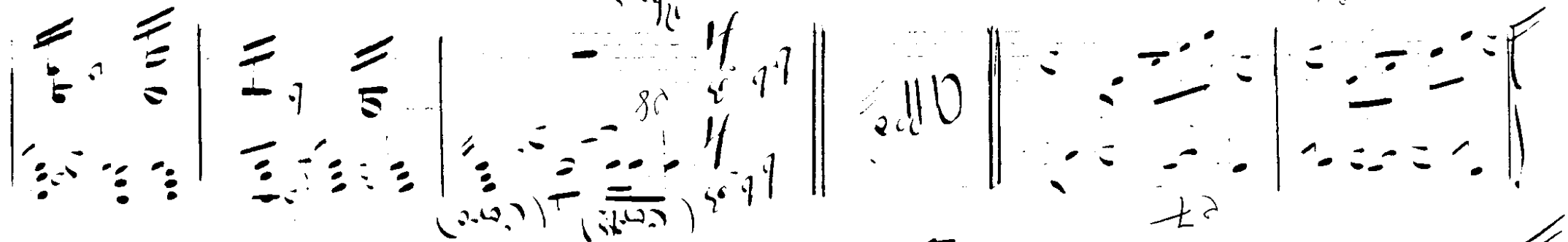
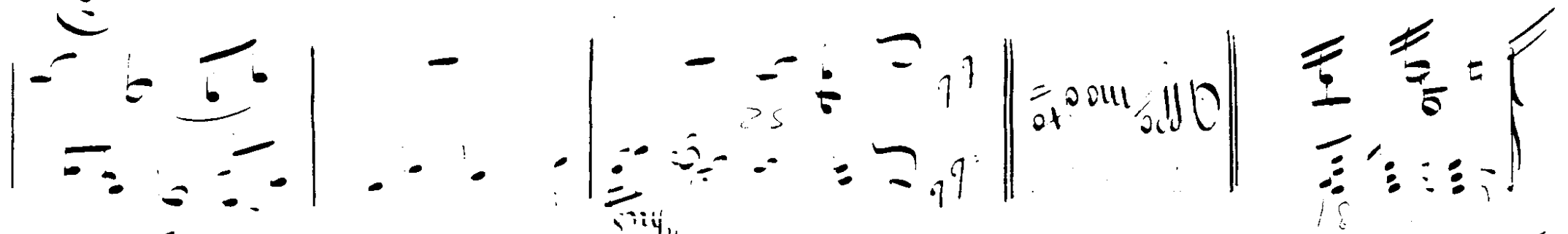
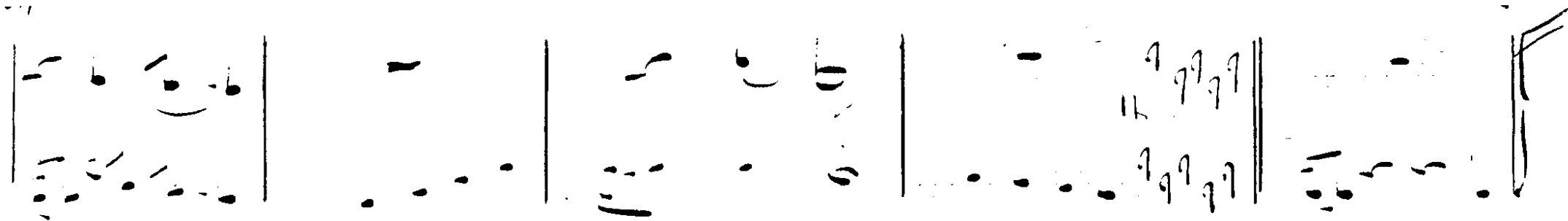
Handwritten musical score on six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The page number 26 is visible in the bottom right corner.

Handwritten musical score on six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is written in a cursive, handwritten style. The page number 26 is visible in the bottom right corner.





Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a date.



Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains several measures of music, including a measure with a circled '63' and the word 'Dienste' written vertically. The bottom staff contains a series of beamed notes, possibly representing a melody or a specific instrument part.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff features a circled '69' above a measure. The bottom staff contains beamed notes, continuing the musical sequence.

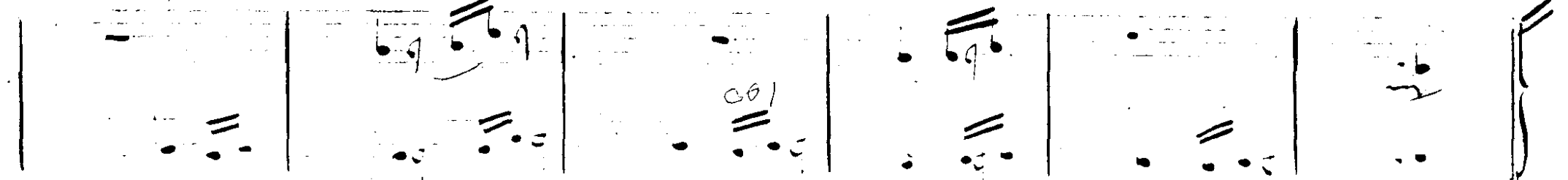
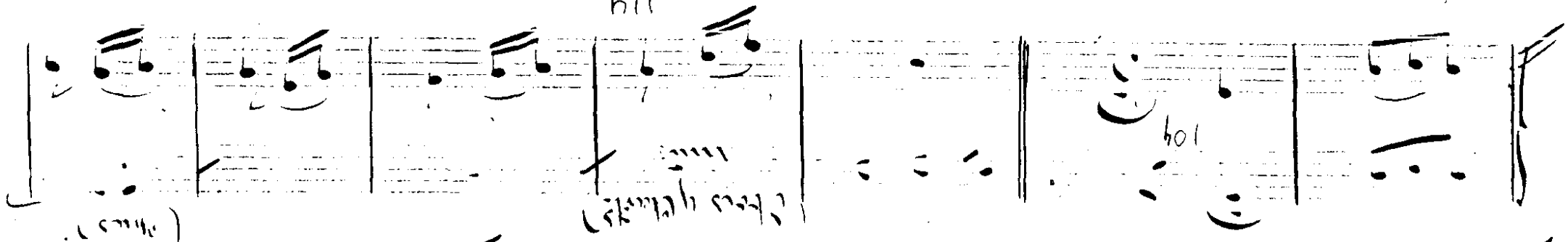
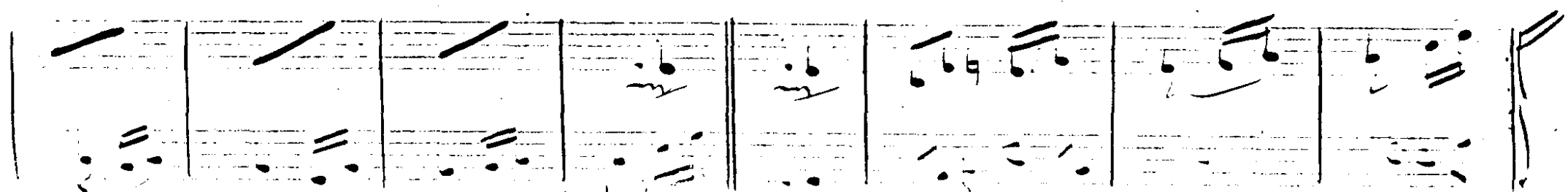
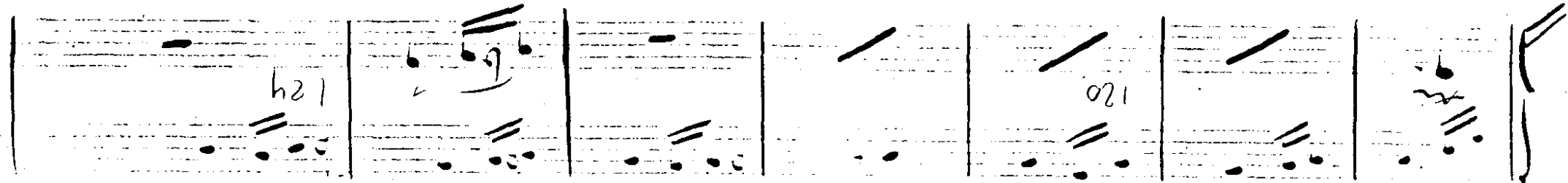
Handwritten musical notation on two staves. The top staff shows a series of notes, and the bottom staff contains beamed notes, likely representing a rhythmic pattern.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff includes a circled '64' and the word 'Dienste' written vertically. The bottom staff contains beamed notes, with a circled '67' visible in the final measure.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a complex rhythmic figure in the first measure, followed by a double bar line and a repeat sign. The second system continues the melody with a treble clef and a key signature of one sharp. The third system features a treble clef and a key signature of one sharp, with a double bar line and a repeat sign. The fourth system shows a treble clef and a key signature of one sharp, with a double bar line and a repeat sign. The fifth system concludes with a treble clef and a key signature of one sharp, with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten annotations include "27" and "28" in the first system, "29" in the second system, and "30" in the fifth system. The word "Allegro" is written in the first system, and "Andante" is written in the second system.



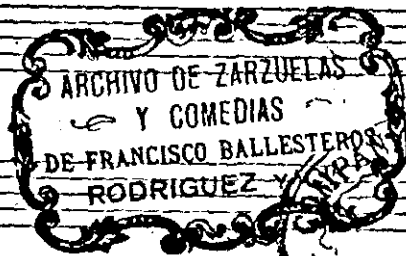
Handwritten musical score on three systems of staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The score is written in a style that appears to be a draft or a working manuscript.

The first system (top) contains measures 137 and 139. Measure 137 is marked with a diagonal line. Measure 139 is marked with a double bar line and a repeat sign.

The second system (middle) contains measures 140 and 141. Measure 140 is marked with a diagonal line. Measure 141 is marked with a double bar line and a repeat sign.

The third system (bottom) contains measures 142 and 143. Measure 142 is marked with a diagonal line. Measure 143 is marked with a double bar line and a repeat sign.

Measure numbers 137, 139, 140, 141, 142, and 143 are written below the staves.



# Parte de Tintero

El estreno de una artista

Zarzuela en 3 actos

del maestro

Garambide



Instrumental

Parte de stpuntas

violín pñal - -

" - - 1<sup>o</sup> - -

" - - 2<sup>o</sup> - -

violon - -

viola y Bajo - -

Flauta - -

clarinetos - -

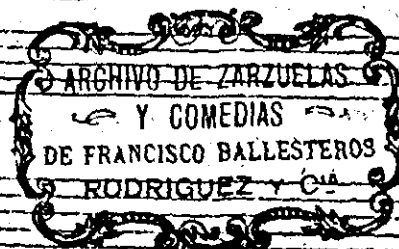
Fagotes - -

trompas - -

cornetines - -

trombones - -

Fgile - -



# Astucio y Coro

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a bass line. A tempo marking of 25 is written above the first measure of the bass line. The word "orga" is written above the first measure of the upper voice.

Handwritten musical notation for the second system. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a bass line. A tempo marking of 26 is written above the first measure of the bass line. The word "Telon" is written above the first measure of the upper voice.

Handwritten musical notation for the third system. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a bass line. The lyrics "astucio" and "habo pianissimo mas piano mas" are written above the first measure of the upper voice. The lyrics "am nos bastante" are written above the last measure of the upper voice.

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody in the upper voice and a bass line. The lyrics "chui apa gad." and "chui apa gad" are written above the first measure of the upper voice. The lyrics "mente pa sa ge la gracia es ta en q. min" are written above the last measure of the upper voice.



gu no lo ha de escu chan. *allegro* ta ta ta ta

ta ~~ataxare~~ ando asu gusto con la ~~ata~~ *allegro*



144 et ver a ho ra co mo se va cres cen do un l'po co mas igual.

1er Apte  
Manuel Corona  
San Juan - 1916-17

7 Pto

Handwritten musical score consisting of three systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the vocal line.

**System 1:**

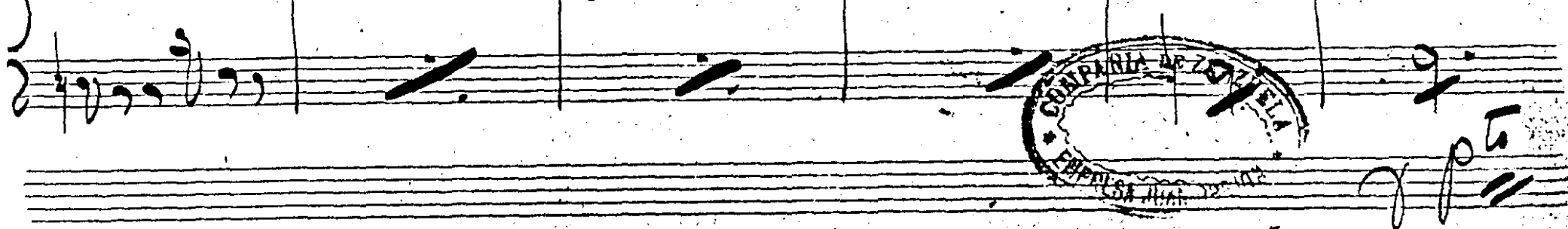
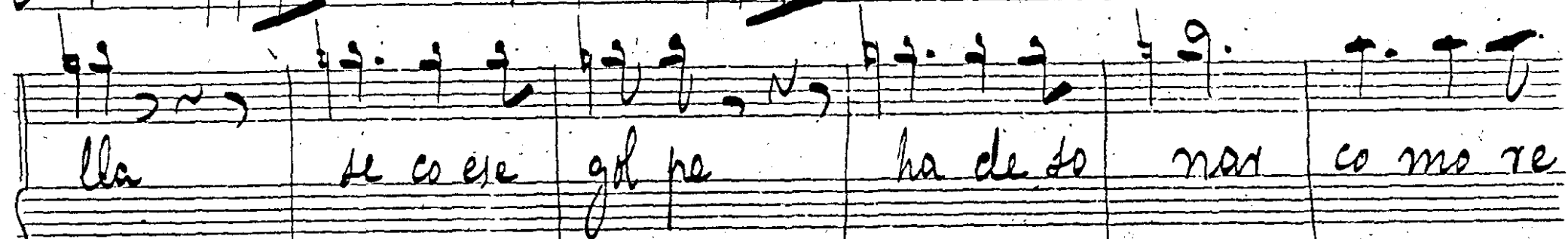
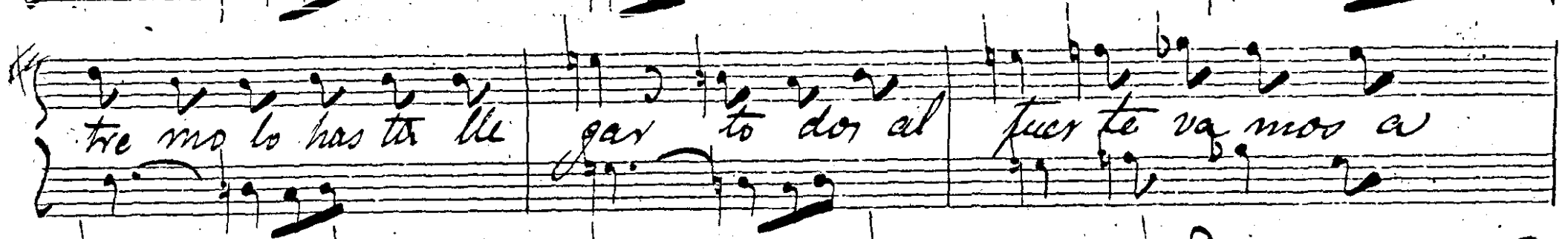
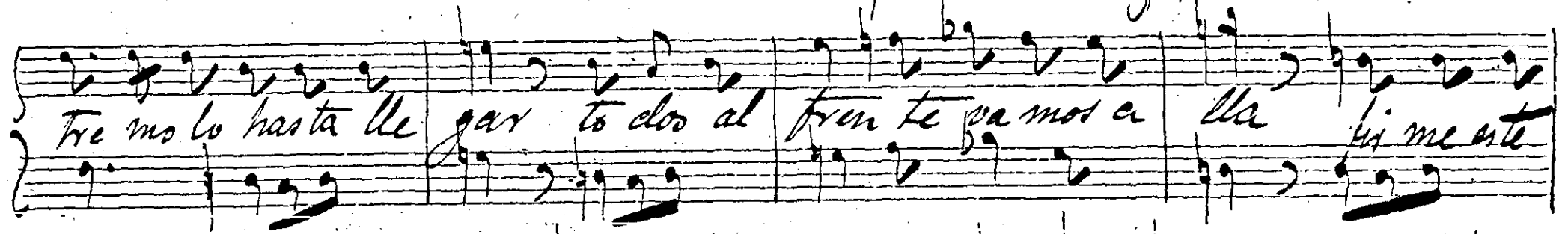
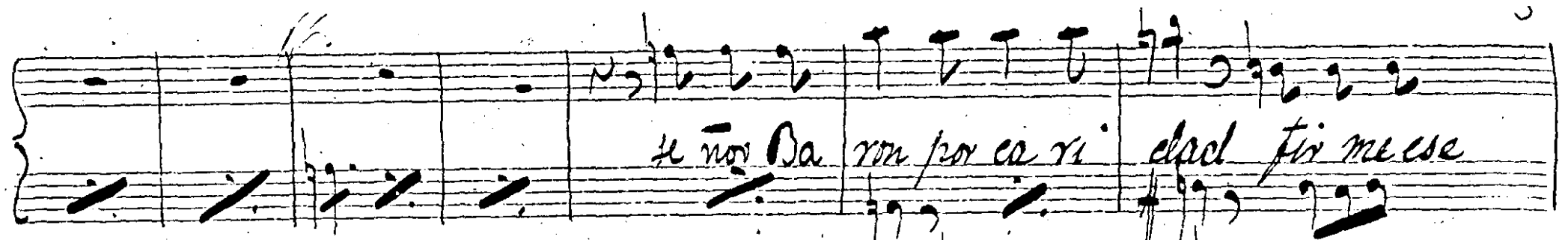
Vocal: *dad* *ag le non* *con de g<sup>e</sup> no es me* *fa* *prin ci pe* *mi o*

**System 2:**

Vocal: *jeu* *com pas* *ta ta ta ta ta* *ta ta ta ta ta ta* *ta ta ta ta ta ta* *ta ta ta ta ta ta*

**System 3:**

Vocal: *ta* *ta ta ta ta ta ta* *ta ta ta ta ta*



Handwritten musical score for three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line.

**System 1:**

Vocal: bien ta la tem pes tad' co mo - re bien va


**System 2:**

Vocal: la tem - pes tad' Forte!

**System 3:**

Vocal: Pisimo: animo! Coro Ras! Il ba y ron se ha re tra

sa do q<sup>ue</sup> nos pier de es el Ba ron — el Ba ron no se re tra sa es el



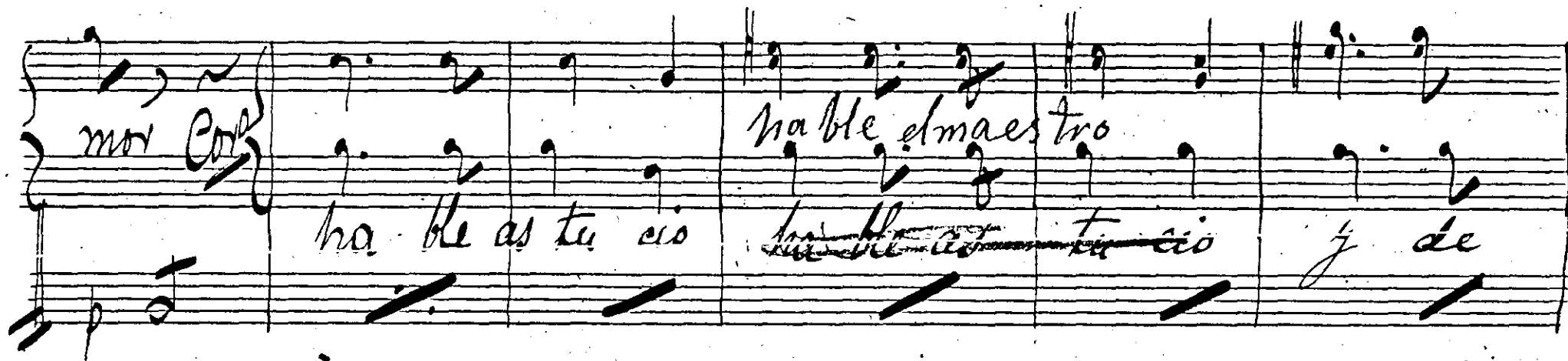
con de no ve dios el es prin ci pal es el con de es el du que es el ba

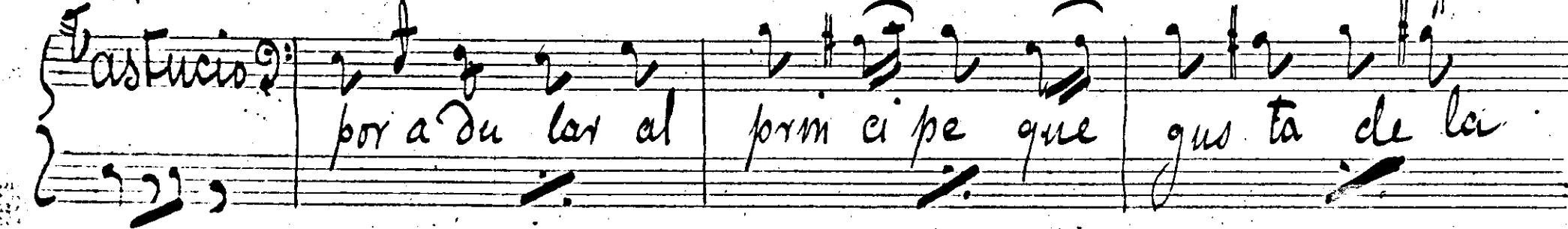
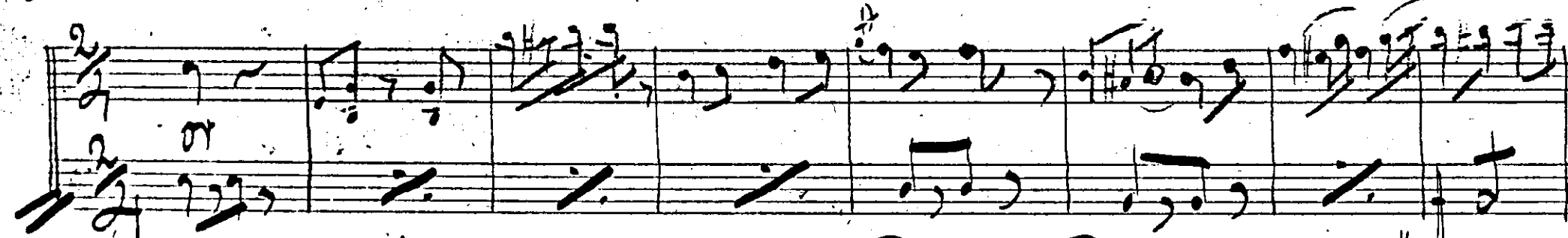
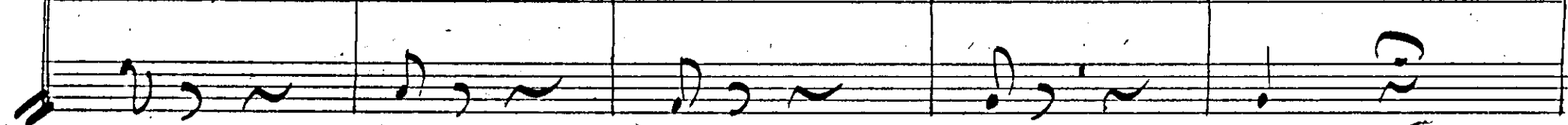
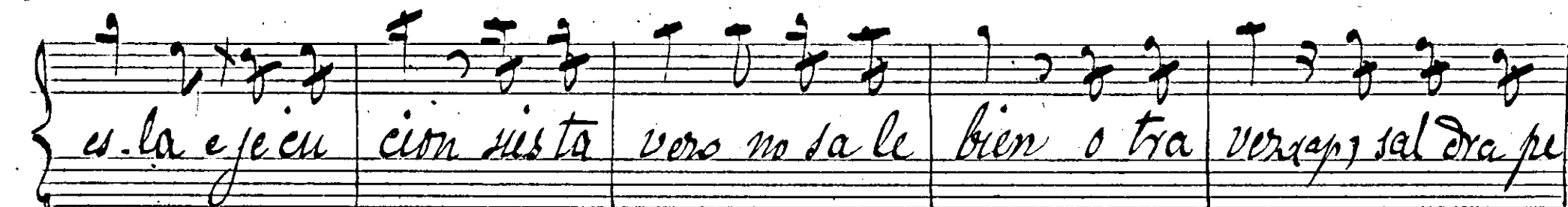
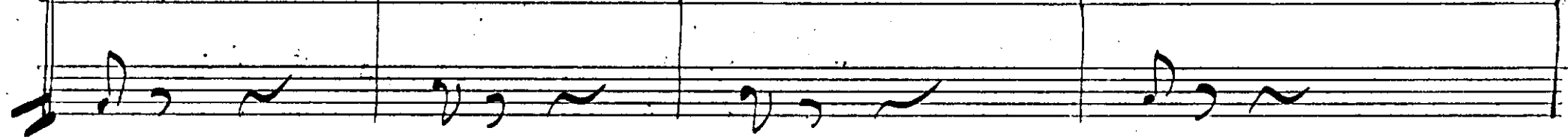
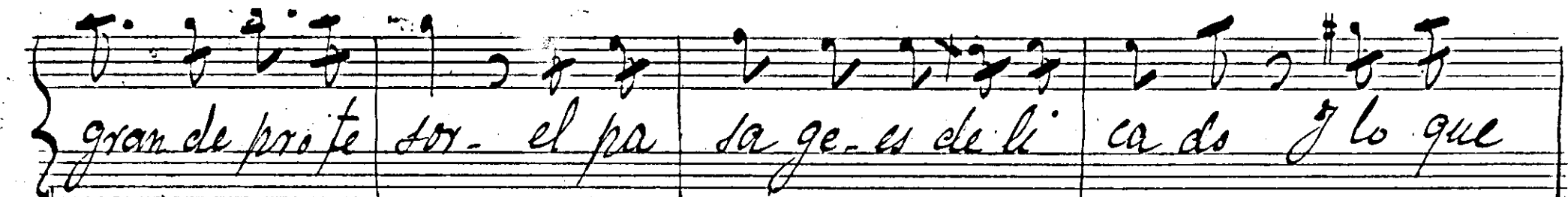
ron es el La du que con su fi gle el que to do lo en bro

Es el prin ci pe es el con De  
llo Es el Du que es el Ba

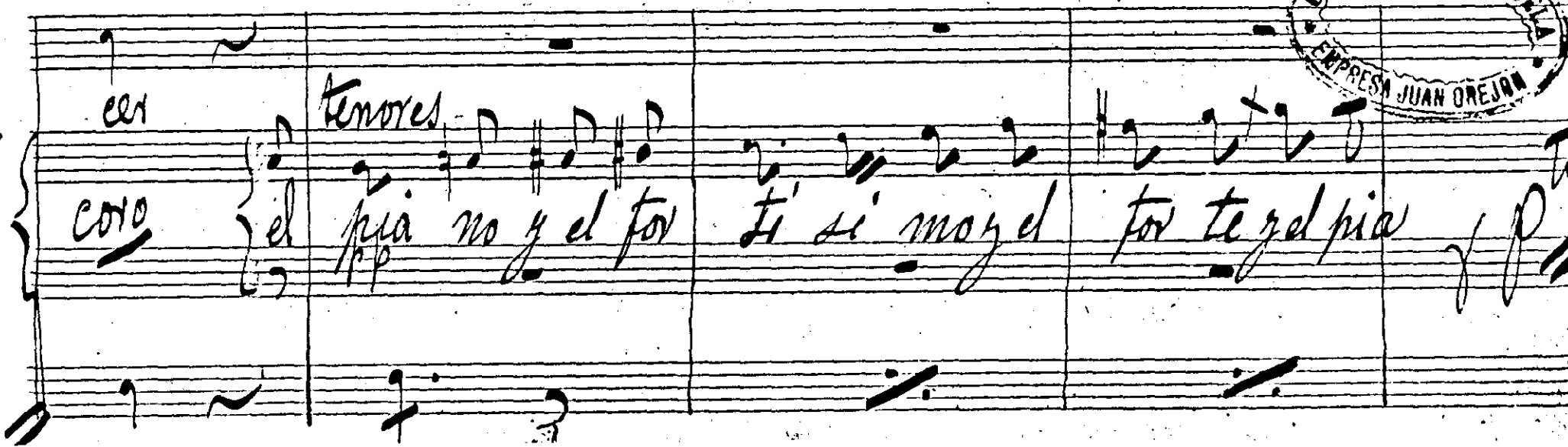
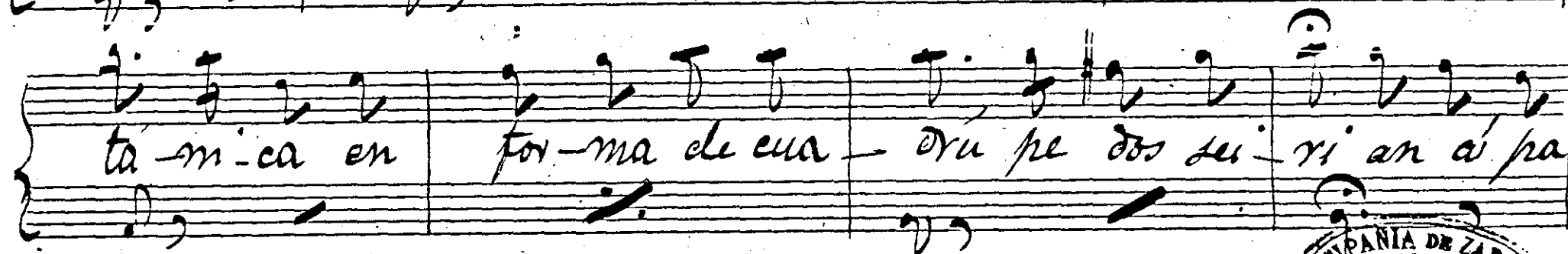
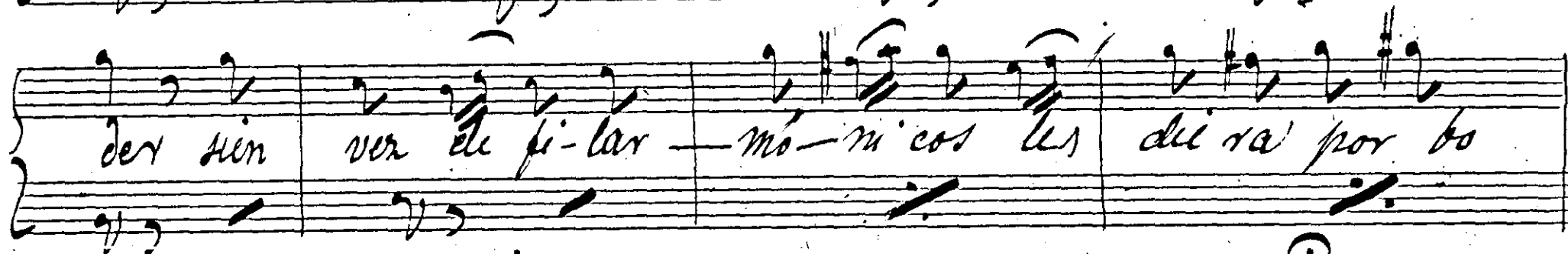
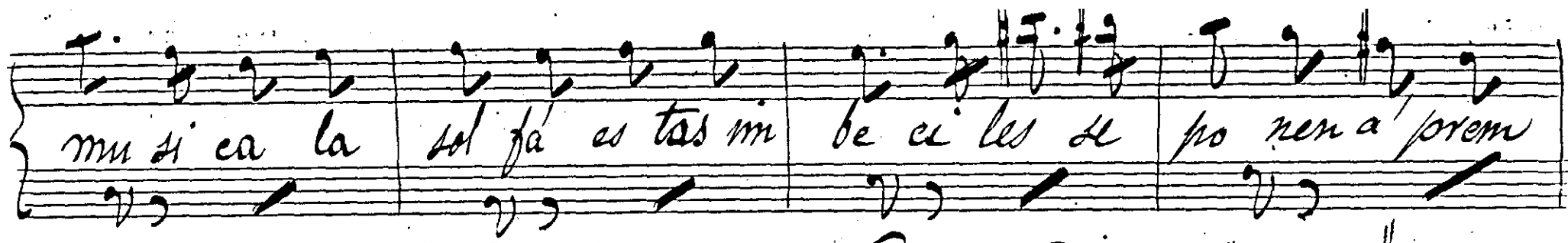
es el do  
ron es el Du que con su fi gle el que to do lo em bro

astucio  
do hay mo ti vo no hay mo ti vo pa ra tan ta de sa







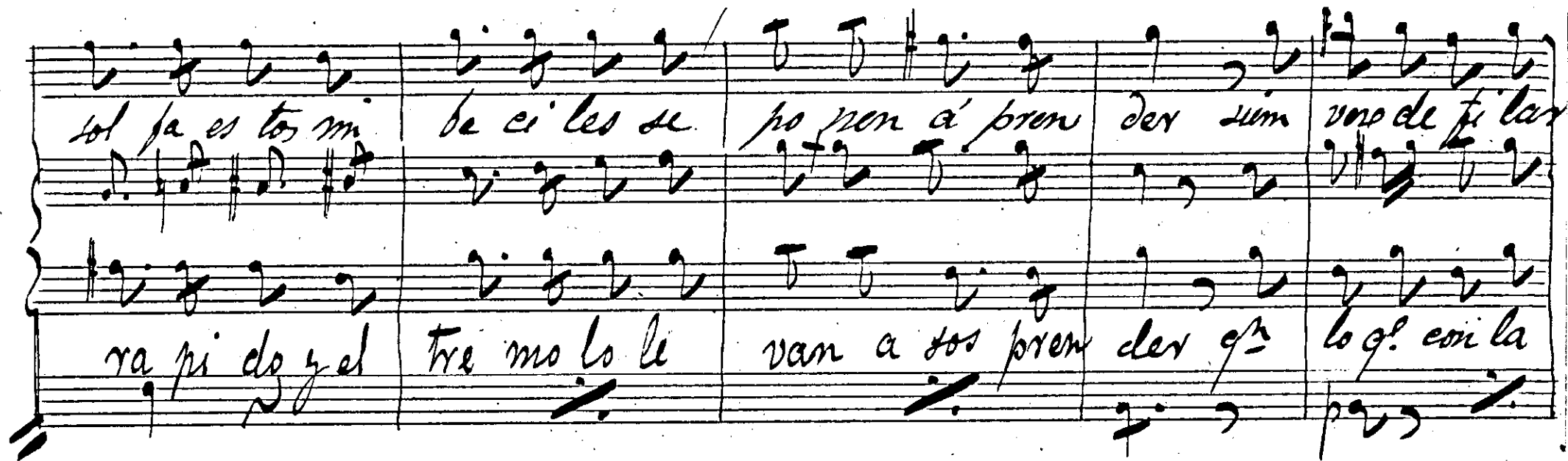


mi si moy el ra pi do y el tre mo lo le va a los pren der el

coro

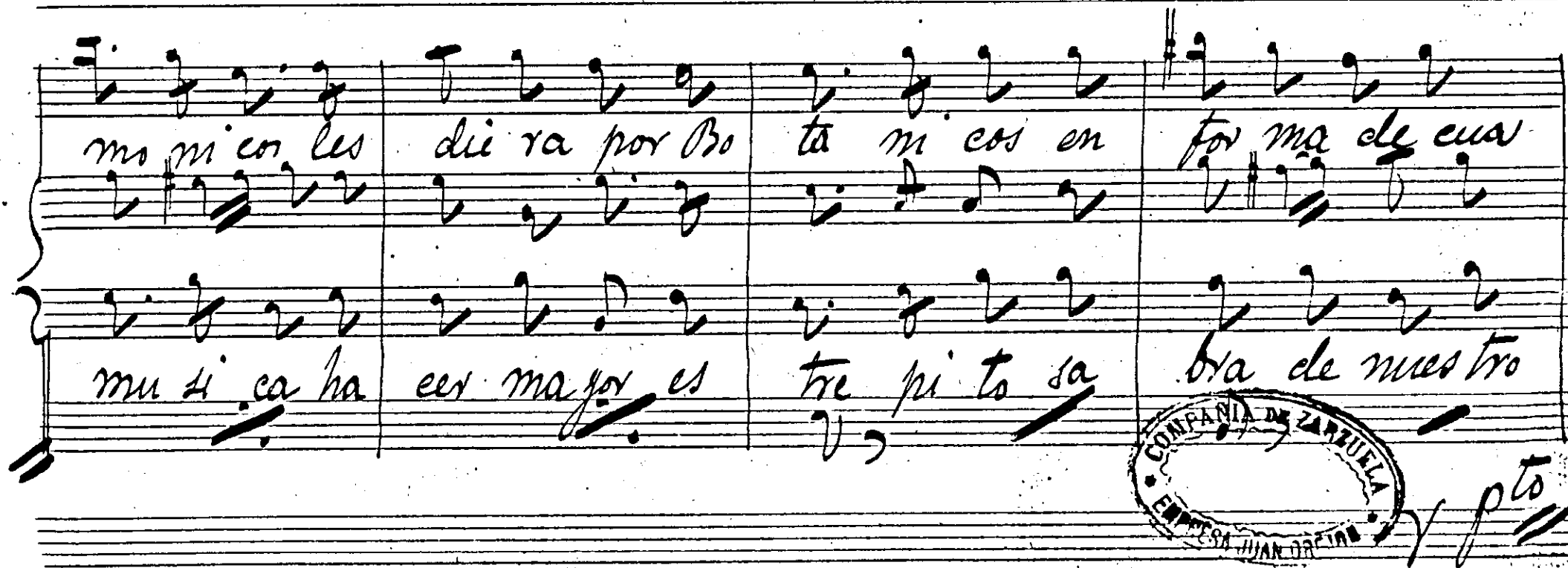
cresc.

por a du lar al prin ci pe que gus ta de la mu si ca la pia no y el for ti si mo y el for te y el pia ni si moy el



sol fa es to mi be ci les se po nen a pren der sin uno de fi lar

ra pi do y el tre mo lo le van a los pren der q<sup>da</sup> lo q<sup>da</sup> con la



mo mi cos les die ra por Bo ta mi cos en for ma de cua

mu si ca ha eer ma yor es tre pi to sa bra de nues tro

COMPAÑIA DE ZARZUELA  
JUAN ORTIZ

pto

du pe dos sei ri an a pa cer sin vers de fi lar

prin ci pe las gra cias me re cer qu que re con la

mo ni cos la di ra por Do ta ni cos en for ma de cua

mu si ca ha es ma yor es tre pi to sa bra de nues tro

dra pe dos sei ri an a pa eer sei ri an a pa eer si si sei  
 prin ci pe las gra cias me re cer las gra cias me re cer si si las

ri an a pa .. cer si si sei ri an a pa eer  
 gra cias me re cer si si las gra cias me re cer



*Teretto*

*Marieta*  
*Enrique*  
*Astucio*  
*allegro*

*Mi mu*  
*ger con un ga lan*  
*tu ma ri do suel ta*  
*al con*  
*suel ta*

tra ris no ha gas tal

no te a tus das be sa

de la ma no a gar ra di tos

la!

que la be se

que la be se e lla

pues se emi ten de ra

j la



be sa sa be Dios a que pun to lle ga ran si pro si quen en cre

maruta  
en do e se du o cri mi nal Da me gra cias muy ren di do to se

re et ja et ja no ha gas ca so dame gra cias q<sup>ue</sup> a vis to co sa y





Handwritten musical score on ten staves, organized into three systems of three staves each. The lyrics are written in Portuguese and are oriented upside down relative to the musical notation.

**System 1 (Top):**

- Staff 1: *qual pro ba*
- Staff 2: *re to can doa*
- Staff 3: *lui eu di la*

**System 2 (Middle):**

- Staff 1: *ha go dei pur*
- Staff 2: *tar*
- Staff 3: *ouen ta*

**System 3 (Bottom):**

- Staff 1: *tem pre con mpe to*
- Staff 2: *gra cias*
- Staff 3: *ta ta*

**System 4 (Bottom):**

- Staff 1: *qui te fore*
- Staff 2: *and no gra*
- Staff 3: *son to es*

**System 5 (Bottom):**

- Staff 1: *no soy se*
- Staff 2: *ad*
- Staff 3: *ya ven que*

**System 6 (Bottom):**

- Staff 1: *son to es*
- Staff 2: *no soy se*
- Staff 3: *ad*

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains the lyrics "Bli me te noy" and "Conrique". The bass staff contains the lyrics "lem ri que es mi nom bre or tis ta es pa". The music is written in a simple, handwritten style with various note values and rests.

Bli me te noy  
Conrique  
lem ri que es mi nom bre or tis ta es pa

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff contains the lyrics "mol - que ven go a pe di ros me deis pro tec eion" and "Ce le bro en el". The bass staff contains the lyrics "as tucio". The music continues with various note values and rests.

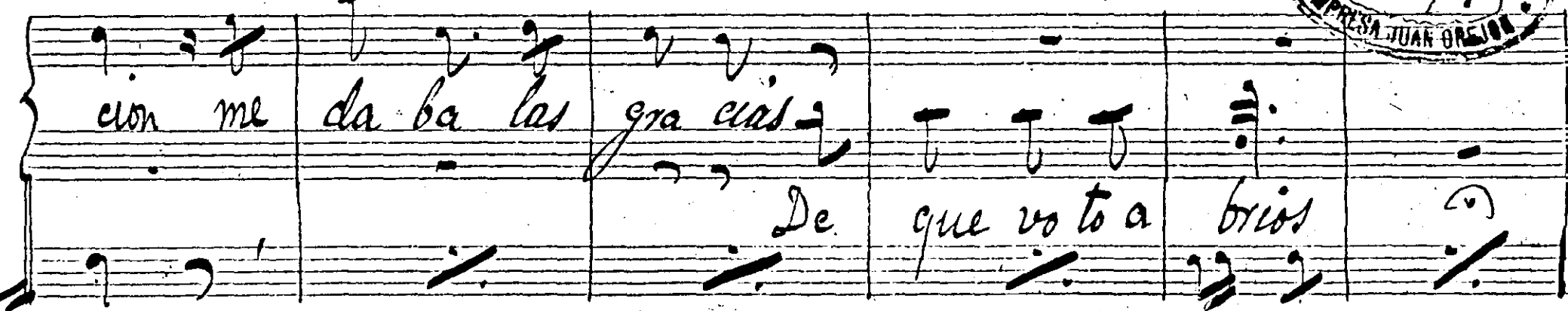
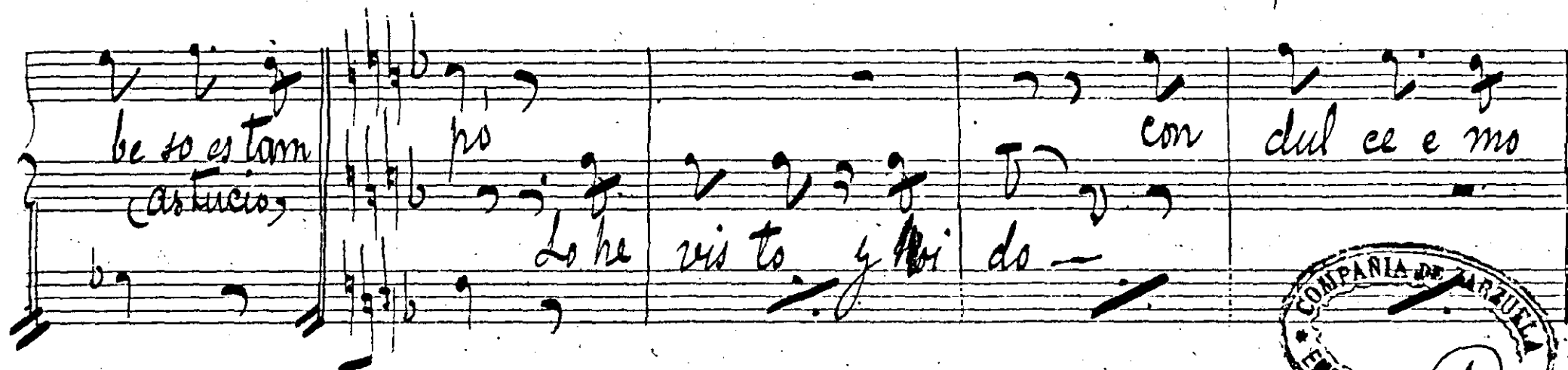
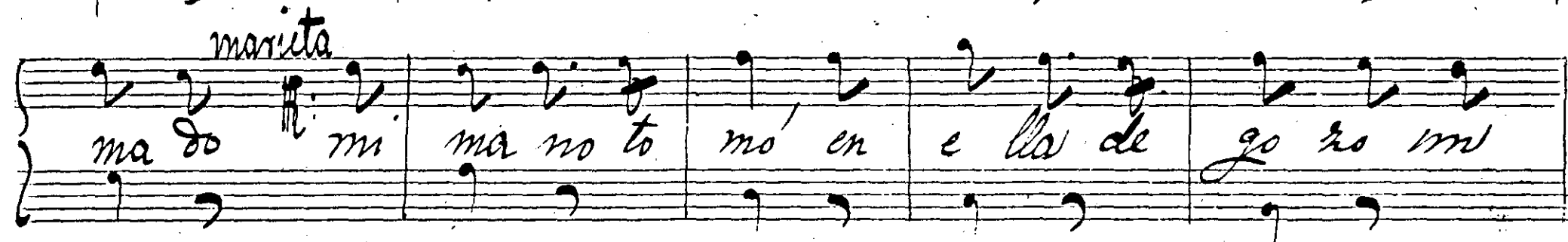
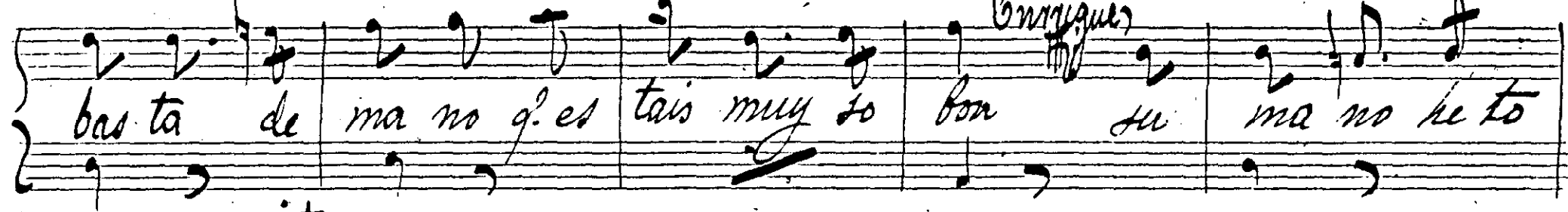
mol - que ven go a pe di ros me deis pro tec eion  
as tucio  
Ce le bro en el

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff contains the lyrics "al ma te ner las ca sion y cuan do que ri da tra tas te al se". The bass staff contains the lyrics "al ma te ner las ca sion y cuan do que ri da tra tas te al se". The music continues with various note values and rests.

al ma te ner las ca sion y cuan do que ri da tra tas te al se

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains the lyrics "Marita" and "astucio". The bass staff contains the lyrics "nor es lar ga la fe cha es lar ga? me jo y". The music continues with various note values and rests.

Marita  
astucio  
nor es lar ga la fe cha es lar ga? me jo y



*tempo* *loco* *ad*

De ha ber les fre ci do q'en es ta o ca sion -- en ti ca ro es

po so ten dra un pro tec tor en ti'

Guene pe ro ma es tro que en

ca ro es po so ten dra un pro tec tor q'en es ta o ca sion en vos el as ti ta ten dra un pro tec tor en

Des



so ha llarás en su fa vor ... vos si al gran Du que lo pre sen ta se da rá su pro  
po so ha bla rá

ción tu al gran du que ten go fuer ra y es ten a si on vos de  
all. con gracia

pe cho fuer te y cla ra vo ca li ro com pri mor por ar ri ba su bo ca

23

*rall.* *mariceta* *atp*  
 y ve ras dea qui a de lon te si me a  
 li por a ba jo lle go al do

ju da es e te nor q! Due to can ta re mos q! on de ha cer to mu chos  
 as tucio

COMPANIA DE ZARZUELA  
 EMPRESA JUAN OREJON

*Bas ta, bas ta, jo tam bien ten go fuer ra y ten go vor y si us*

Rafael Pedroni

te des dan el si go me plan to y do el no

caroes no so

Recitado

caro al

has des blas sin di la eion al gran du que

tu cio

artucio

Di que

no ha bla re

si co mo que ras pe roes cu cha si no le ha blas le ha blo

Di go que no



*Meclio*

yo ya ho ra es po so mi o lo de ji a tu al be

tu. C. la von

dr o re vuel ve li bre men te lo que te es te me jor

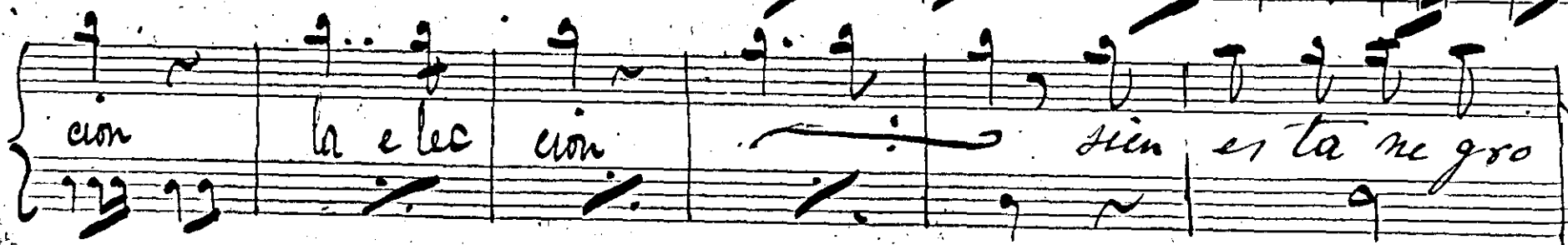
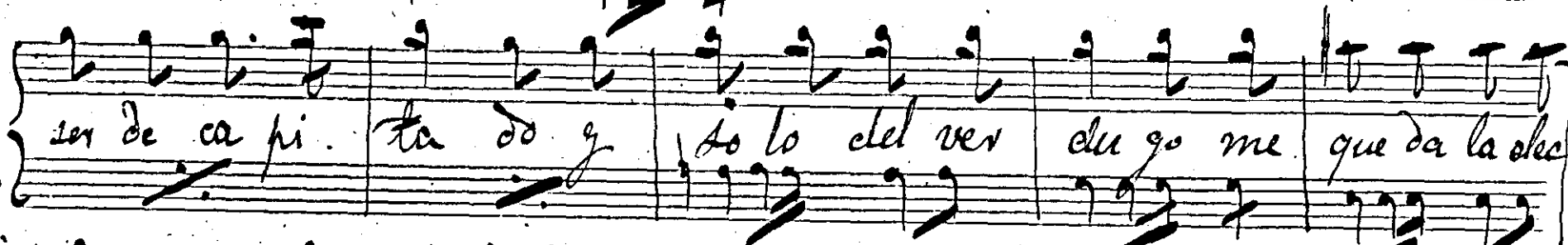
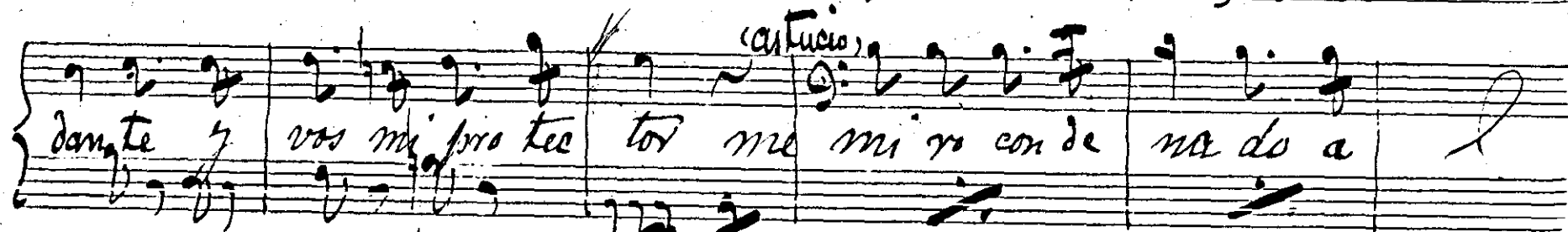
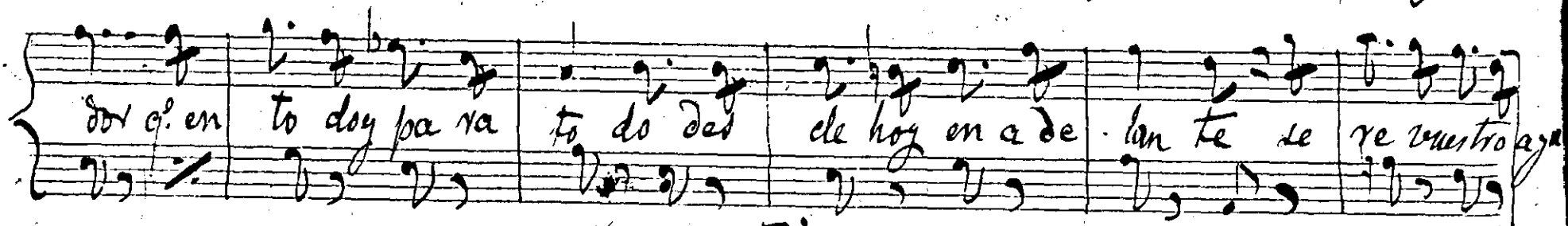
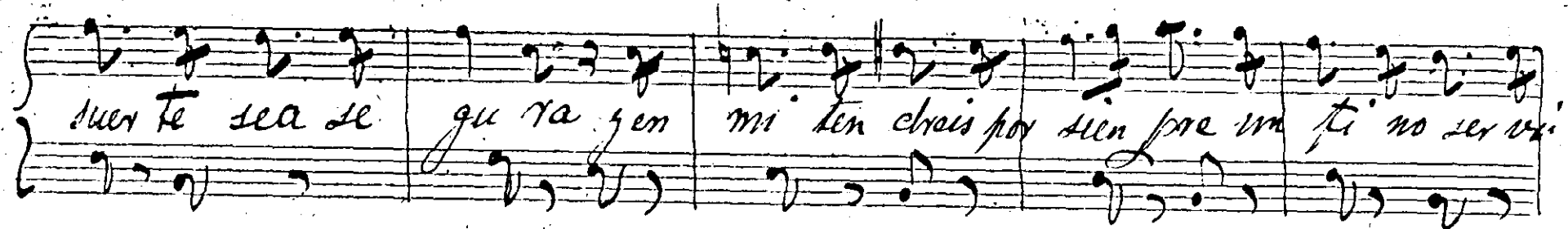
re go a ver al du que y es co sa muy pro ba ble que sien do tam a

ma ble meo to que su fa

*por*

di lo gro tal ven tu ra mi





tran ce mi in ge nio no han da lis to nos ca po vi ve — cris to de

*Marieta*  
prin ci pe o te nor ya ho ra es po so mi o lo de jo at u al ve  
si lo gro tal ven tu ra mi



ri o re suel ve li bre men te lo q. te es to me jo  
suer te ve ga de gu ra y en mi ten dre pa siem pre mi fi gno ser o  
sien y te ne gro tran ce mi in ge nio no han da lis to nos

re p a ber al Du que es es sa miu pro ba ble que sien do tam a  
dor q' en to do y para to do des de hoy en a de lan - te se  
ca po vi ve cris to de prin ci pe te nor si en es te ne gro

ma - ble meo tor que su fa - vor que sien do tam a ma ble meo  
re bues tro a gu dan te vos mi  
tran ce mi m ge nio no han da lis to no es ca po vi ve Bis to de

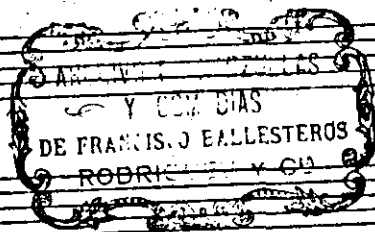
tor que su fa vor meo tor que su fa — vor  
 pro — tec tor mi pro tec  
 prin ci pe ate nor no es ca po vi ve eris to ele prin ci



vor ah su fa vor meo tor que su fa  
 tor ah si se reis mi pro tec tor mi pro tec  
 pe o te nor no es ca po vi ve eris to de prin ci pe ate nor no es ca po vi ve

pto

vor meo tor que su sta nor  
pro tea pro tec tor  
eris to de prin ci pe ote nor



ala Vuelta 8<sup>o</sup> 3,





Sofia.

Marieta

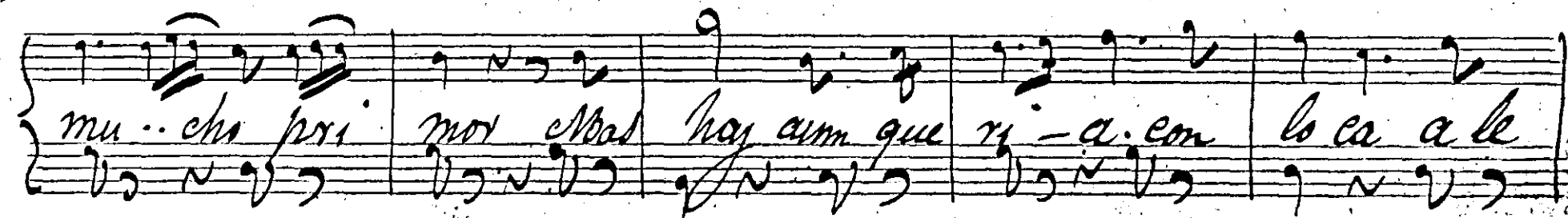
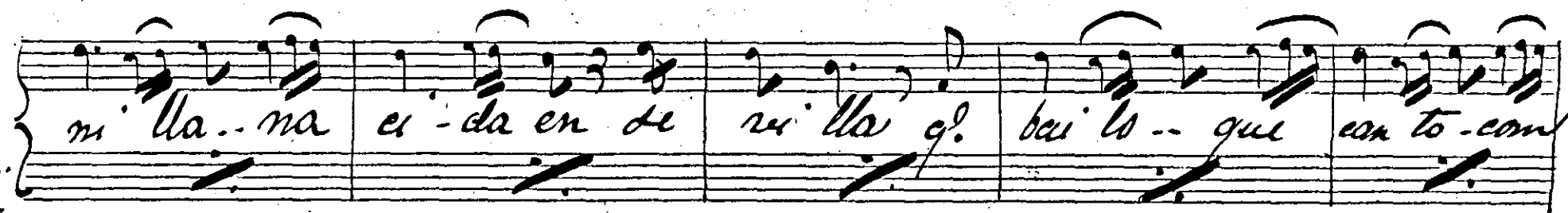
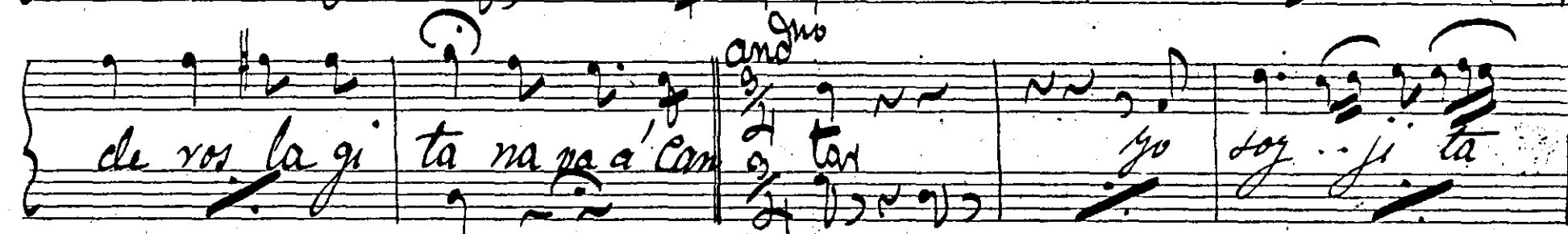
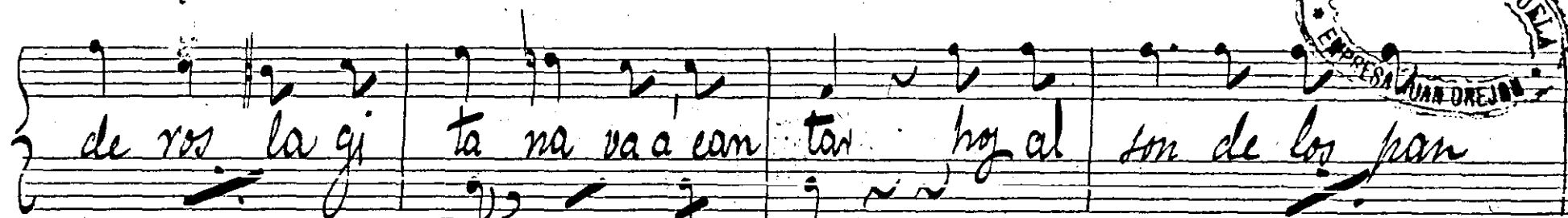
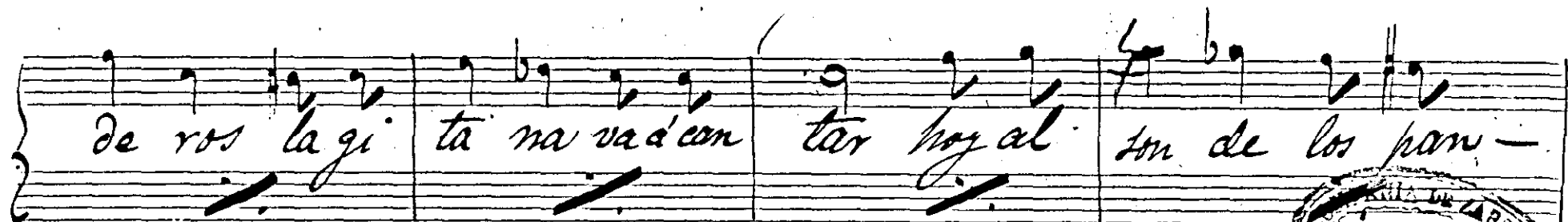
Astucio

Sofia

al to a qui los ca ba le ros ha ced cor ro geo cu chad hojal

son de los pan de ros la gi ta na va'a com tar hojal son de los pan





gri - ce des tro ra mi pe - cho la fle cha de a mor des

tro ra mi - pe cho la fle cha de a mor Des tro ra mi

pe cho la fle cha de a mor *mas vivo* per do na dos ca ba lle ros q' os im

por ta mi pe sar hoy al son de los pan de ros la gi ta na va a can

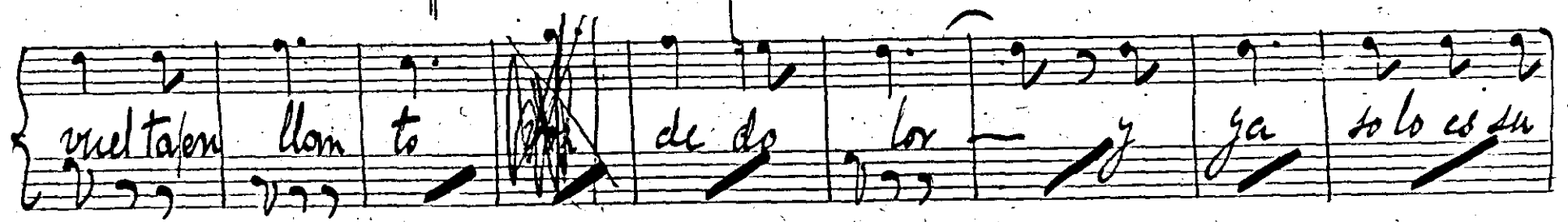
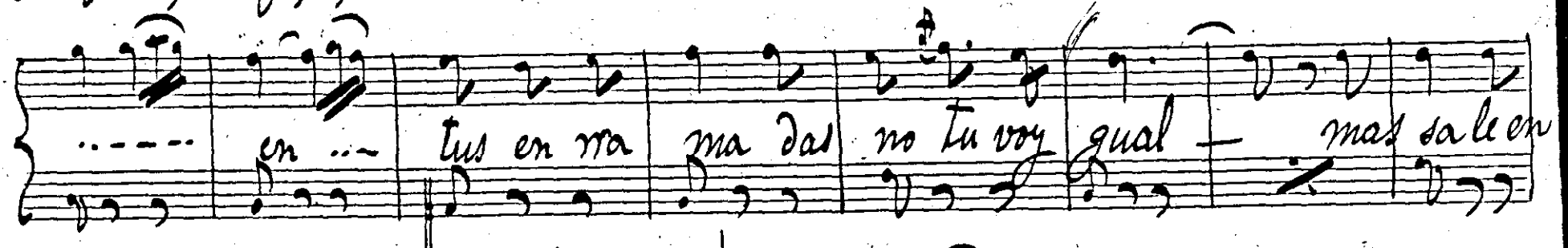
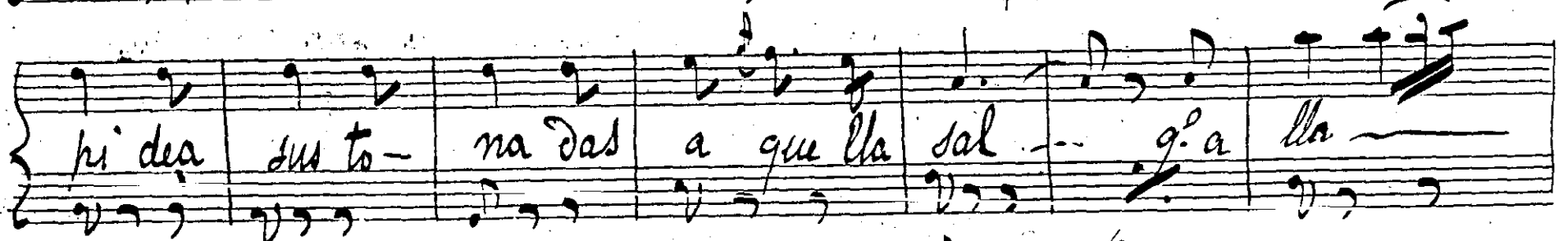
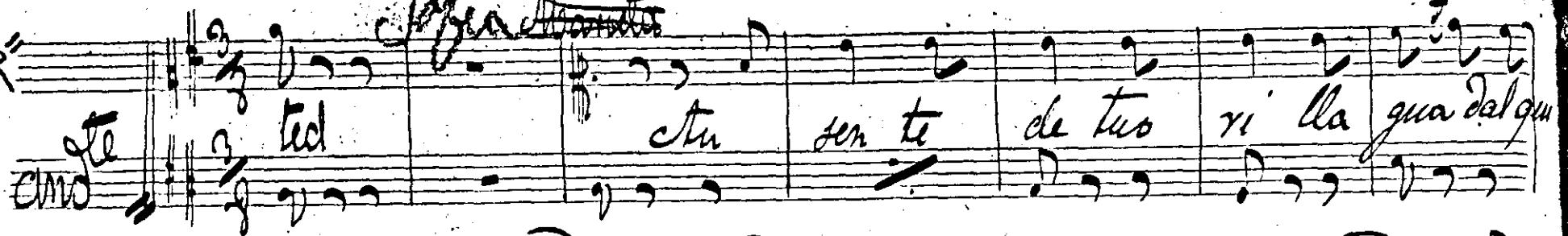
tar per do na dos ca ba lle ros q' os im por ta mi pe sar sue nen

que nen los pan de vos la gi ta na la gi ta na va'a con  
tar. Marieta  
Bra ui si ma bra  
vici ma no hay mas q'a pe te - cer es - po sa co rre - do de te  
astucio  
pones a ten der sin du da has olvi da do q'es tas en co mi  
te pa se mos a de lan te se ño ra si ga us to



=Rep=

~~Infancia~~  
~~Amante~~



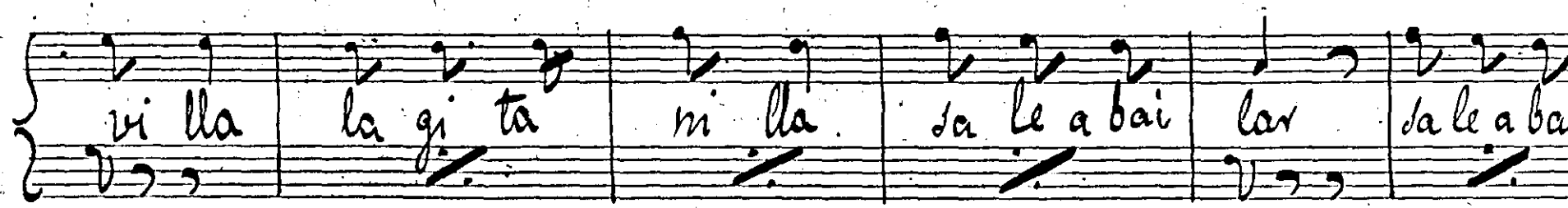
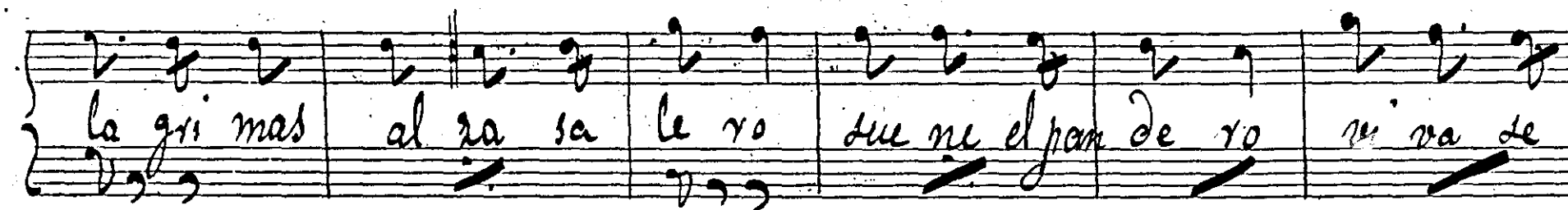
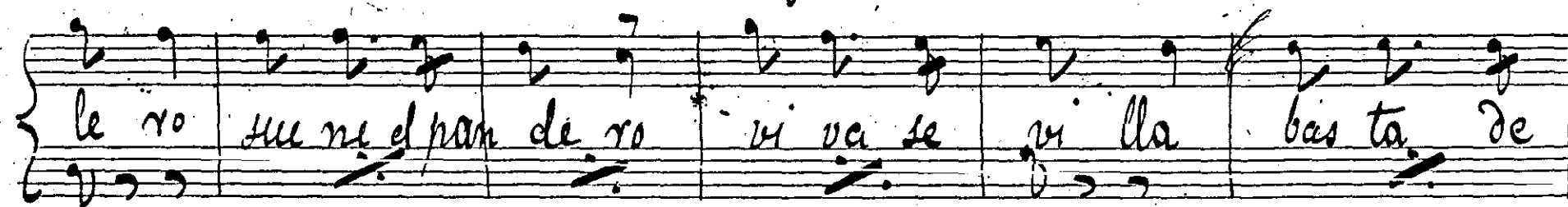
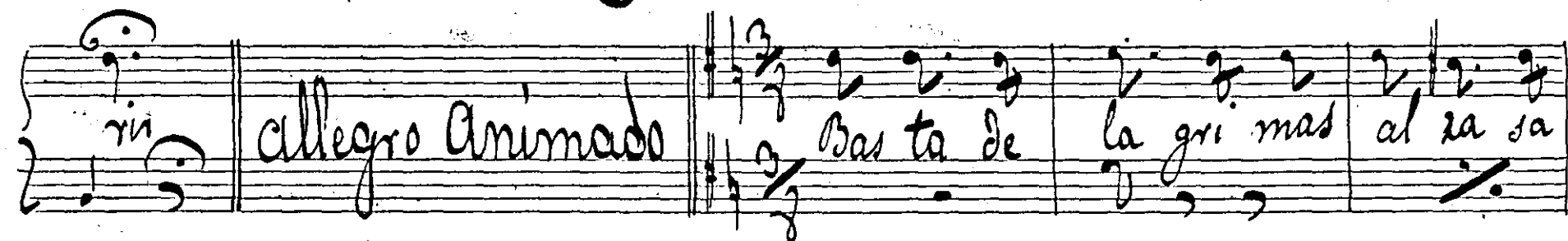
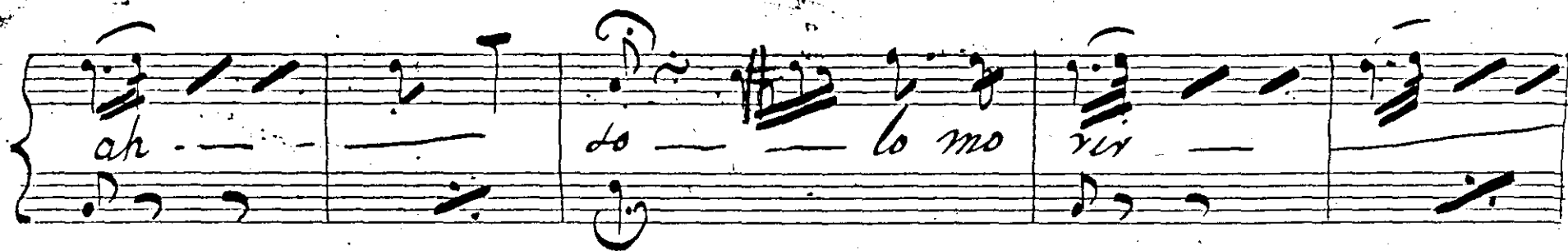
can to my ay! my ay dea mor — so lo es ya su cam —

to im ay! — dea mor — — — — — sen te de tua

ri lla qua del qui vi — g. ha ra — — — la gi ta

Handwritten musical score for the phrase "mi lla so lo mo vir ah". The score is written on a grand staff with two staves. The melody is written on the upper staff, and the bass line is written on the lower staff. The lyrics are written below the notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line consists of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are "mi lla so lo mo vir ah". The word "ah" is written twice, once at the end of the first phrase and once at the end of the second phrase. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for a piece titled "Lomoris". The score is written on a grand staff with two systems of staves. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next four measures. The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The lyrics "Lomoris" are written below the melody in the second measure, and "ah" is written below the melody in the fourth measure. The score is written in a cursive, handwritten style.





Bra va bra vi si ma oh q. por ten to e se ta len to

de be tum fas  
astucio

Bra va bra vi si ma oh que por ten to dea qui al mo  
e. la vor

lar ah — La ra ra ra tarareando siempre

Musical notation system 2

*rall<sup>o</sup>* *atyo*



*ritard<sup>o</sup>*

*atyo*





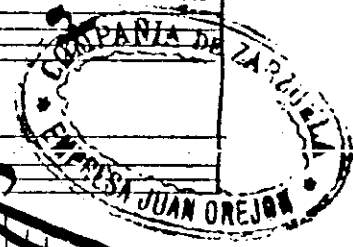
Handwritten musical score for piano and voice. The score is written on two systems of staves. The piano part is on the left, and the voice part is on the right. The lyrics are written below the voice staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "men to la ha gos al tar", "ba va, ba vi zi ma oh que por", "ten to e se ta len to de be trim far", and "de aqui al mo men to la ha gos al tar".

men to la ha gos al tar

ba va, ba vi zi ma oh que por

ten to e se ta len to de be trim far

de aqui al mo men to la ha gos al tar



*V pto*

*pizzicato*

La gi ta mi lla sa le a bay lar la gi ta  
e se ta len to O de be trum far no e se ta  
de a qui al mo men to la ha go sal tar no de a qui al mo

mi lla se le a bai lar ah NO  
ten to de be trum far trum far  
men to la ha go sal tar sal tar sal tar sal tar

*Sofia.* *all.<sup>o</sup>* les pe ran ras ha la que nas me son

*Enrique.*

*allegro*

ri en en tro pel jus to cie lo oh q.<sup>o</sup> es

Dios lo - ter no oh q.<sup>o</sup> es e lla

el es mien ri que oh mo men to de pla cer oh mo

es mia ma so les mi so fi a oh mo lo

*Pranica...*



meno de pla  
cer  
eru da e ne mi ga  
Luer te  
ri Ma tu da do

ru do. es te a mo ro so nu do. qn lo gra ra rom per.  
Lu ce be mig na es

tre lla nge la sierte in pi a  
es te di cho so di a

*meno*  
Do ble me da el pla cer tu en flo ren cia en mi g'a ma do  
temperaba mi gnet me  
tu en Flo ren cia mi da  
venni an tes no ke do  
9.<sup>o</sup> ven tu ra, te a qui a do  
fi a que tor tu na a qui te qui a  
do  
tar te lo qui sie ra mas el ju bi lo me al te ra  
xall.<sup>o</sup>  
jo mi hi to ria te con.  
xpto



*rall.*

ta - ra si el pla cer no me en bar ga ra q<sup>a</sup> am mi do<sup>a</sup>

g<sup>a</sup> cum mi ram do te, ex mis bra res du da

*Tempo*

al ma lo que va Lu ce be nignas tre lla hu ge la suer te mi

do<sup>a</sup>

pi a es te di cho so eli a do ble me de el pla cer

cer

*rall* <sup>25</sup>

Lu ce be mig na es tre lla hu ye la suerte in pi a es te di cho so  
 cru da ene miga suer te vi bra tu dar do cru do

di ga do ble do ble me da el pla cer es te di cho so  
 es te a mo ro so nu do q<sup>u</sup>e lo gra ra rom per es te a mo ro so

Fin

di a do ble me da el pla cer ha ha di por fin lo  
 nu do q<sup>u</sup>e lo gra ra rom per hoy por fin de



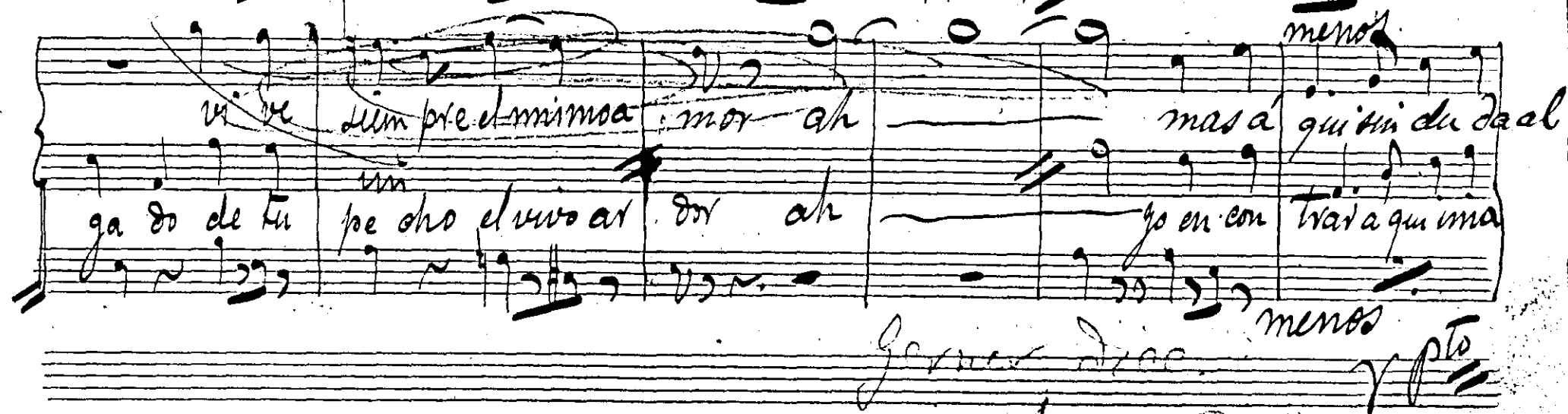
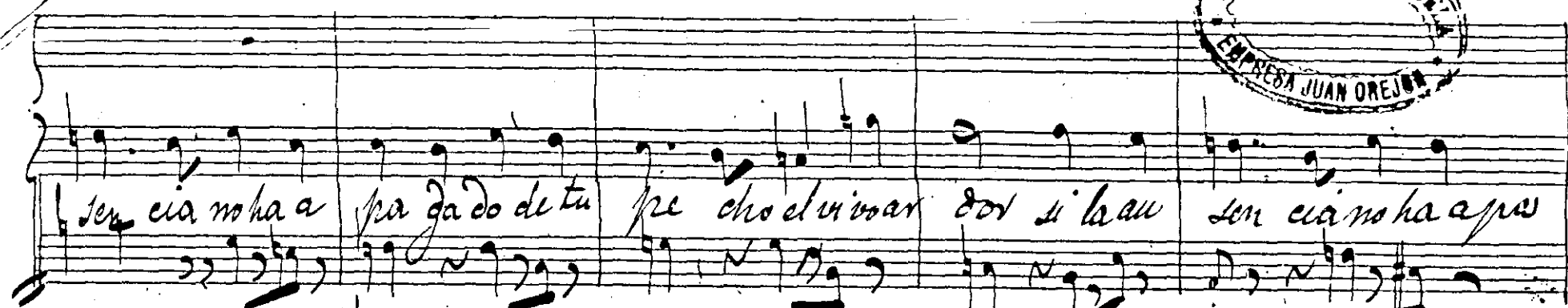
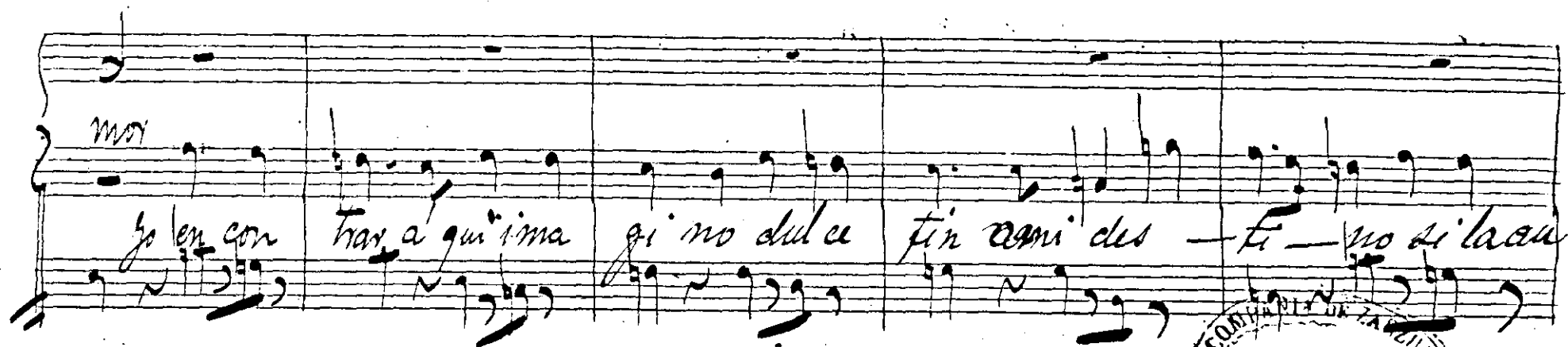
RESA JUAN OREJON  
 7/10

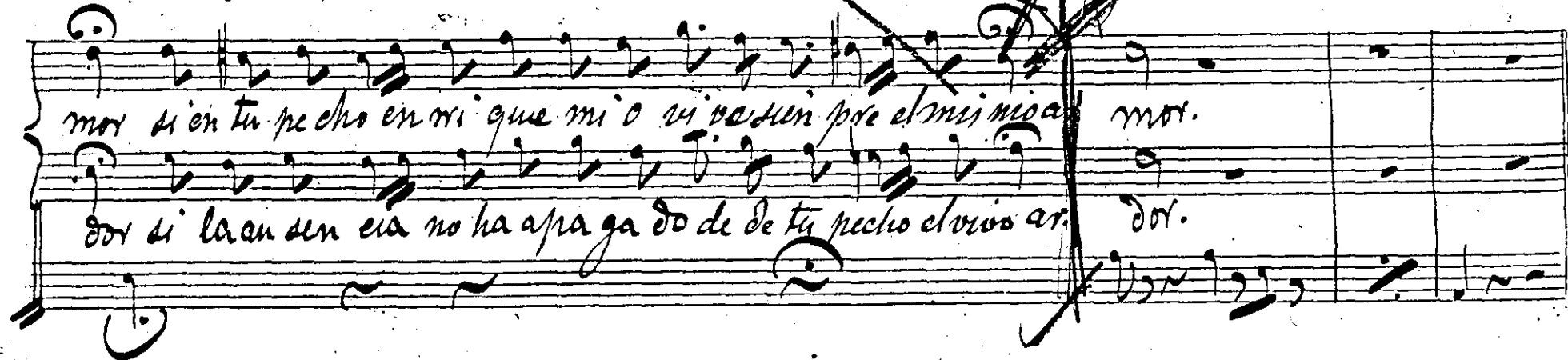
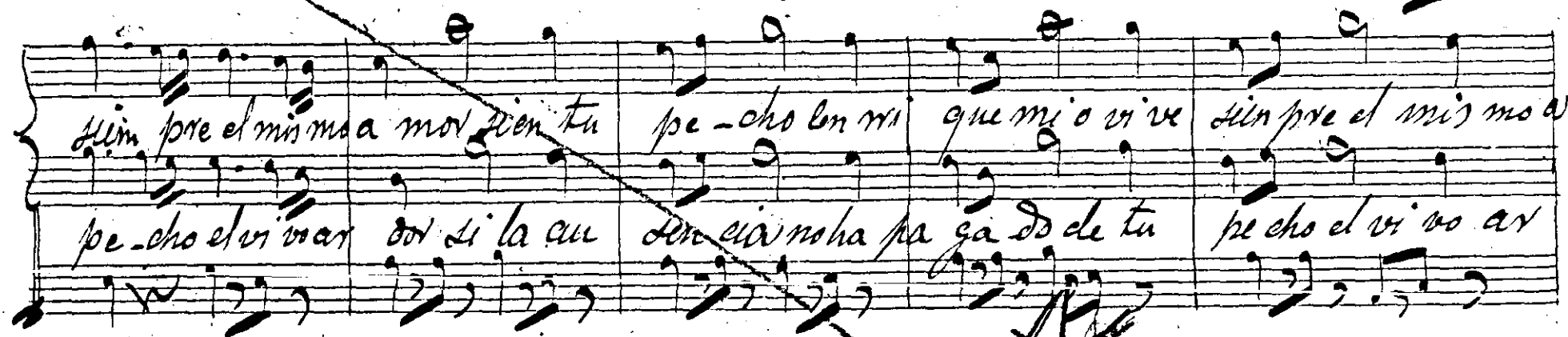
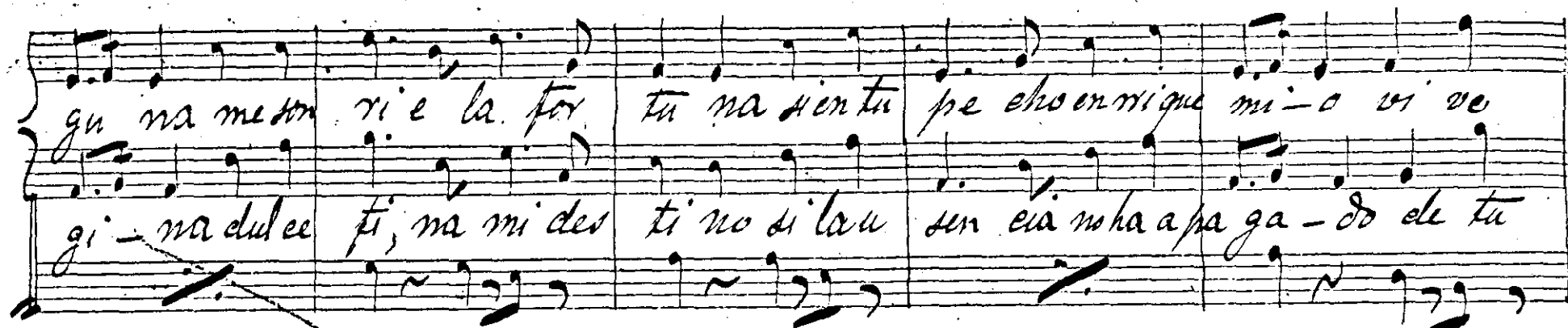
gras te que for tu na te son ri a  
lance ha llega so al felix  
Sofia po bre  
di a po bre soy cual me de jas te po bre  
si mi alma llega es sus tan

yo como aquel <sup>ante</sup> dia  
Mas a qui sin du da al gu - na me son  
soy como aquel <sup>di a</sup>  
Pe de llamo te es osan

ri e la for tu na sien tu pe cho borri que mi o, vi ve sien pre dnis me  
mignel







*Du da ras de mi fí me ral* *Co ra lon por mi res*

*Du dai ras de mi pa sion*

*pon de* *res* *pon de tai* *ma do*

*tu res pon de co ral pon.*

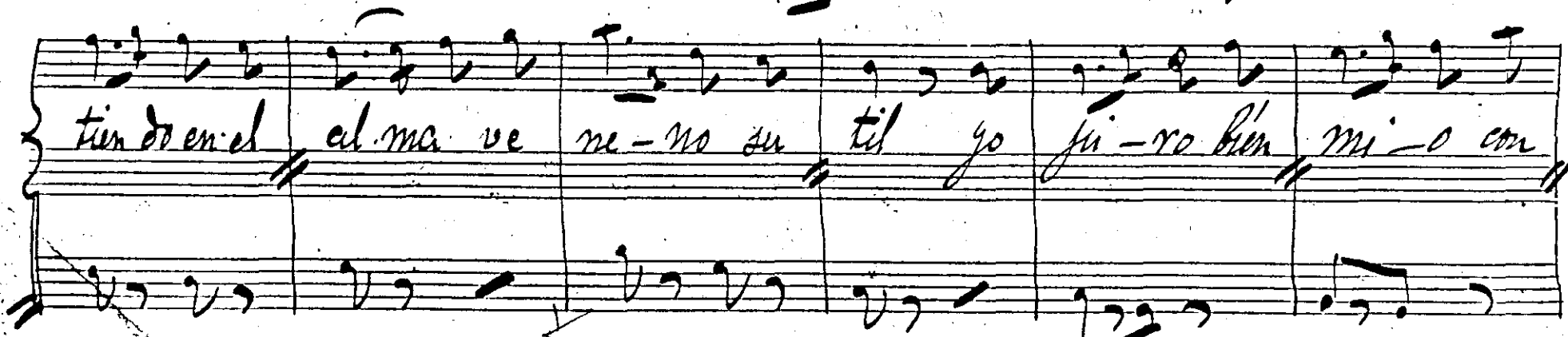
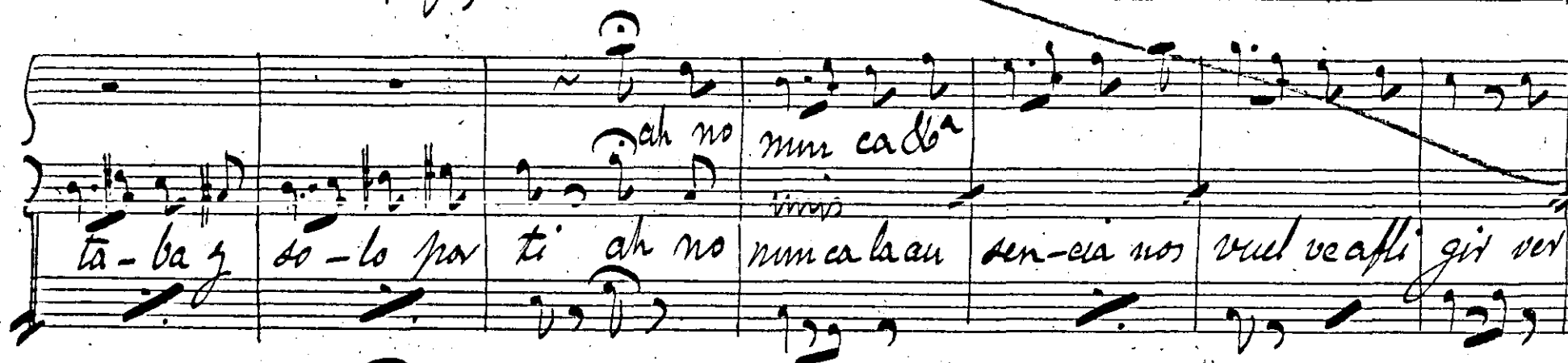
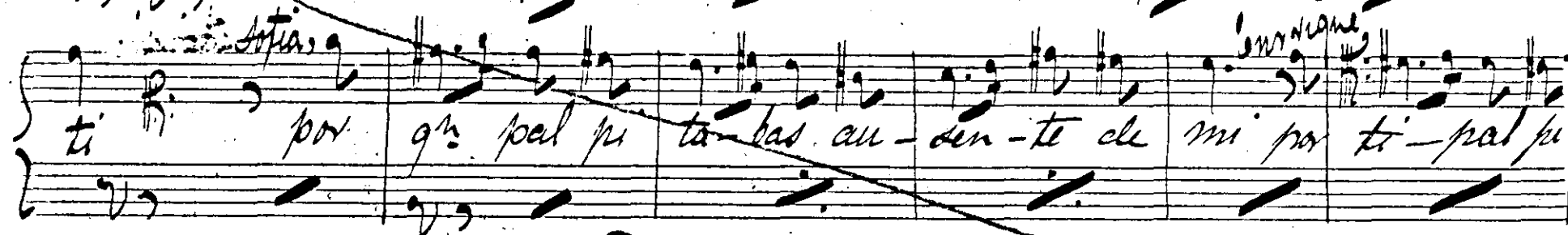
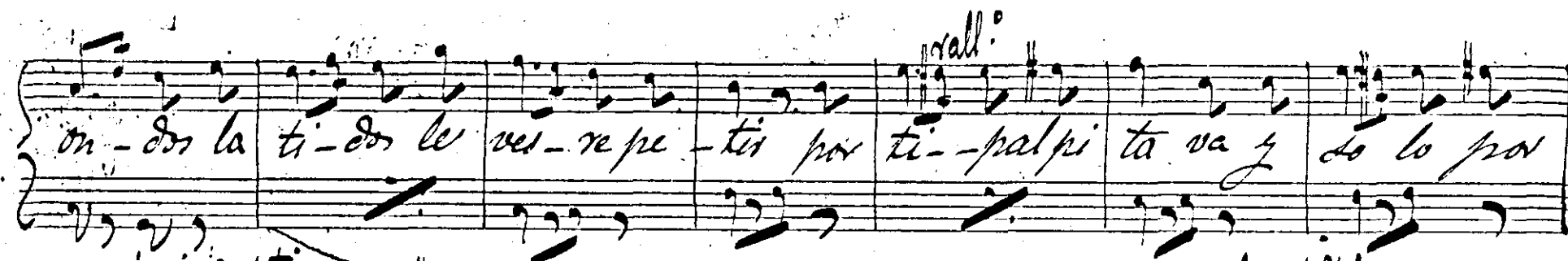
*Repitelo mucho*



*di-sin men tis por qe-pal pi ta-bas au sen-te de mi*

*con*

*8 pto*



ti go par, tis a ad ver-sa for tu-na-o suerte fe tía  
suerte fe lia

*sofia* ~~all: no mucho~~  
pon de tai ma do y eli-sin men tis por q. pal pi

ta-bas an sen te de mi  
con on-dos la ti-dor le ves re pe



Handwritten musical score for the first system. The vocal line (top staff) begins with a whole rest, followed by the lyrics "por q<sup>a</sup> pal pi ta-bas au". The piano accompaniment (bottom staff) starts with a whole rest, then plays a series of eighth notes. The lyrics "tir por ti-pal pi ta va y so-lo por ti" are written below the piano staff.

por q<sup>a</sup> pal pi ta-bas au

tir por ti-pal pi ta va y so-lo por ti

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (top staff) begins with the lyrics "sen-te de mi", followed by a whole rest, and then "ah no". The piano accompaniment (bottom staff) continues with eighth notes. The lyrics "por ti-pal pi ta va y so-lo por ti ah-no" are written below the piano staff.

sen-te de mi

por ti-pal pi ta va y so-lo por ti ah-no

Handwritten musical score for the third system. The vocal line (top staff) begins with the lyrics "nun ca lan sen-cia no vuel ve a'fli gir ver tiendo en el al ma ve". The piano accompaniment (bottom staff) continues with eighth notes. The lyrics "nun ca lan de a" are written below the piano staff.

nun ca lan sen-cia no vuel ve a'fli gir ver tiendo en el al ma ve

nun ca lan de a



ne no su til go ju ro bien mi-o con ti-go par tis o ad

si mi  
mo

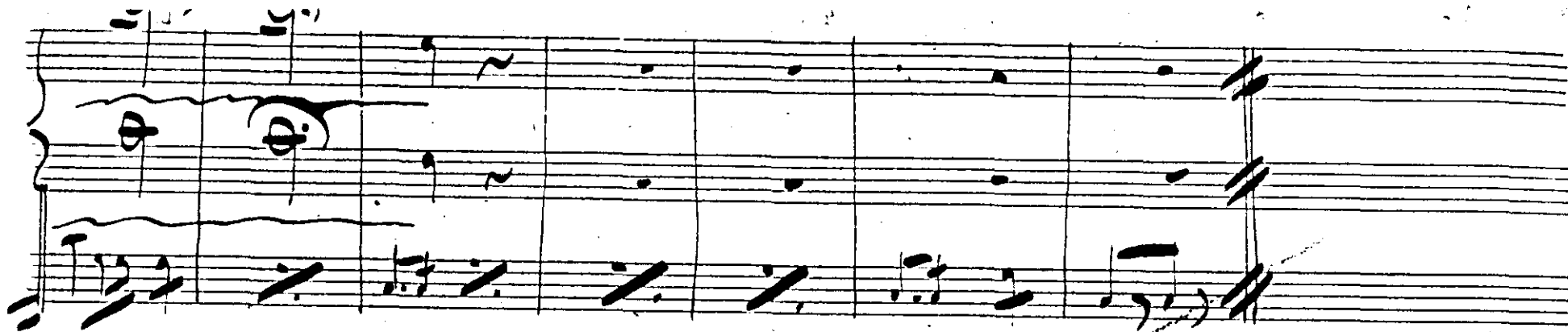
ver sa for tu-na o suer te fe lin o ad ver sa for tu na o

su er te fe lin o ad ver sa for tu na o suer te fe tin<sup>th</sup>

lin ah

7 pto

COMPANIA DE ZARZUELA  
ENTRADA JUAN ZARZUELA



Primer Acto

~~Finis~~

1<sup>er</sup> Acto  
Manuel Corona



Nº 5 - Sofia - Enrique - Estacio - Gran Duque y Coro //

Handwritten musical score for voices and piano. The staves are labeled: Sopranos, Coro Tenores, Coro Bajos, Acomp.<sup>to</sup>, and all.<sup>o</sup> mod.<sup>to</sup>. The music is in 3/4 time and G major. A circular stamp in the upper right corner reads: "COMPANIA DE ZARZUELA" and "ENTRADA JUAN DIEZ 1904".

Handwritten musical score for piano and choir. The piano part is on the left, and the choir part is on the right, labeled "Coro". The lyrics "sea cer ca ya la" are written below the choir staff. The music is in 3/4 time and G major.

ho ra po de nos pe ne Trar sea lum bron lo sa lo nes la

astucio  
La cor te to da en te ra a qui se va a jun  
fies ta va d'em perar

tan con es ten dra el fias co ma yor so lem ni dad

coro

sea co ca za la



ho ra po de mos pe ne trar sea lumbran los sa lo nes la

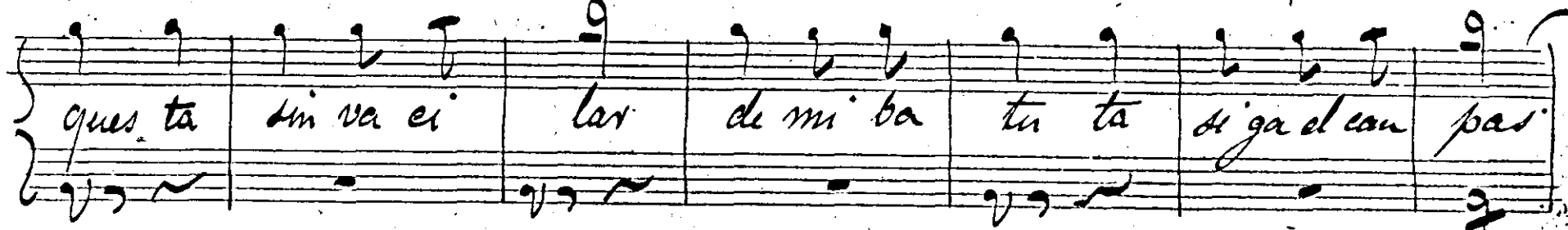
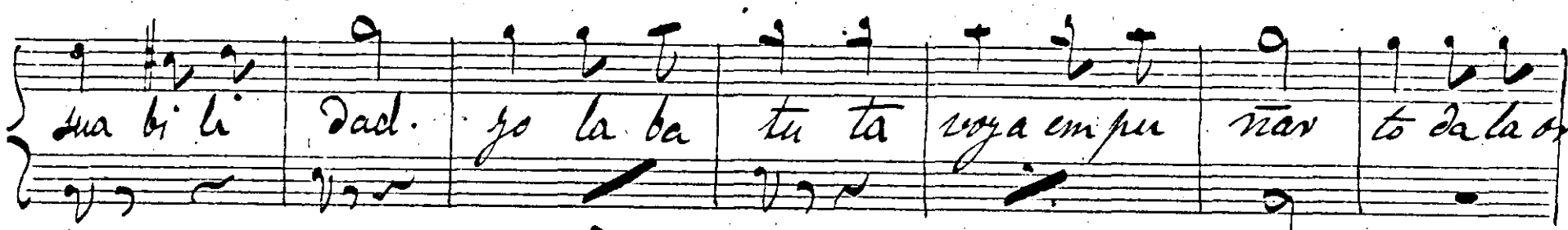
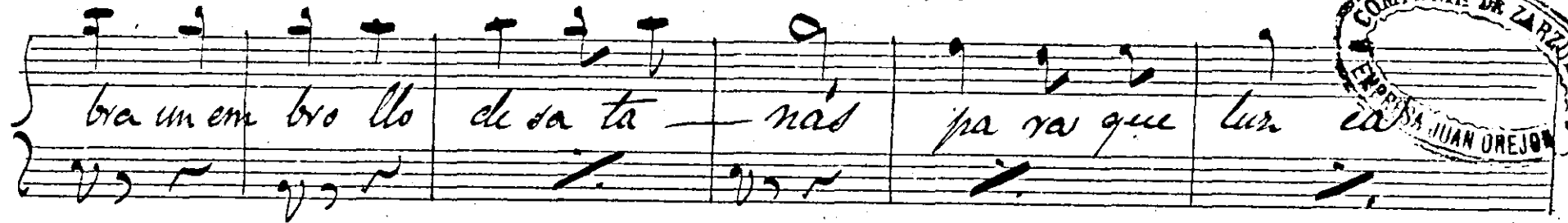
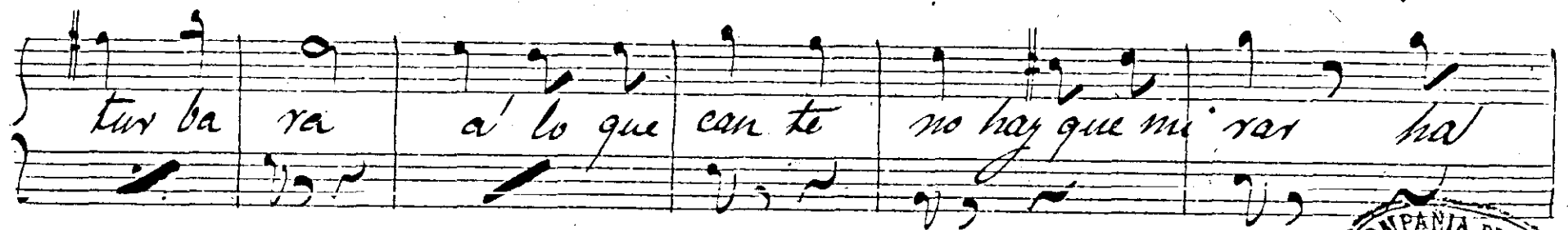
V pto

astucio  
al to se  
ties ta va em pe rar va em pa rar.

dirigiéndose ala orga  
no res que voy a ha blar oy gan me to dos

los q.º a quies all. mod.º  
tan La prima

Don na que va a can tar tie ne muy po ca se gu iri



si ga el Com pas

*Coro*

un tiple

Se gun pa re ce va a do bu tar

Bayo

va a de un

u na mu cha cha dea bi li dad o tros a na den q' era de

tar

deabi li dad

no hay mas que ha blar  
de gun pa re ce va a' de bu  
no se no hay mas q' a blar



tan va a de bu tan  
na mu cha cha de a bi li dad  
de a bi li dad

V. P. T.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "nā den q! es a de mas u nahemata ra - par ti en". The piano accompaniment (bottom staff) includes the lyrics "q! es a de mas" and "par ti en". The music is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "lar u naher mo su ra par ti en lar u naher mo". The piano accompaniment (bottom staff) includes the lyrics "lar" and "par ti en lar". The music continues in the same key signature and time signature as the first system.



Handwritten musical score for three staves. The lyrics are: *su ra par ti cu lar* and *marcial*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A circular stamp is visible on the right side of the page.

su ra par ti cu lar

marcial

COMPANIA DE LA REVELA

INDUSTRIAL REGION

Handwritten musical score for three staves. The lyrics are: *estudio se no ves y se no ras cual te ra llega ga* and *no mor al grandeo*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A bracket labeled "Coro" is present.

estudio se no ves y se no ras cual te ra llega ga

Coro

no mor al grandeo

Handwritten musical score for the first system. It consists of a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes a *pol* (polka) tempo marking. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and includes the lyrics: *pol do de g. ta lia ad mi ra cion del pue blo de las ar tes*. The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat).

*pol*  
pol do de g. ta lia ad mi ra cion del pue blo de las ar tes

Handwritten musical score for the second system. It continues the piano accompaniment and vocal line from the first system. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is written on a single staff with a treble clef and includes the lyrics: *gus to pro tec tor ho nor al gran*. The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of one flat (B-flat).

gus to pro tec tor ho nor al gran

cion del pue blo de las ar tes ebu gos to pro tee - tor pro

tee tor pro - tee - tor

COMPANIA DE ZARZUELA

ta pto

rp to

*Gran Dugue* *Allegro*  
Fa ps deis to mar a sien to les to to do di rec

*Acitado*

*astucio*  
To do a pun to to do a pun to se re ni si mo se non

*tr?* *pues an da a los es*

*Modto*  
ty tal con du cid a es te sa lon

*Modto*

coro

ob ser ve mos el por ten - to de e sa ra va per fec cion  
ob ser ve mos el por ten to de e sa ra va per fec

es gra cio sa la can tan te mas gra cio sa es el te nor  
cion es gra cio sa la can tan te

COMPANIA DE LA REDELLA  
TRETUM

*Sofia*

*honre que ex lo san to*

*mi ra*

*es el*

*que te pa sa*

*jus to Dios*

*Hipera  
Coro*

*ob ser ve mos el por ten - to*

*De esa va ra per fec cion*

*ob ser ve mos el por ten to*

*De esa va ra per fec*

Handwritten musical score on ten staves. The lyrics are written in Spanish. The first system contains two staves of music with lyrics: "mis mo", "si es el", "nuestro a", "ma ble pro tec tor", and "ah:". The second system contains two staves of music with lyrics: "es gra cio sa la con", "ción", "tan te", "es gra cio sa la con", "tan te", and "mas gra cio so el te", "no mas gra cio so el te". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A circular stamp is visible on the right side of the page, reading "COMPAÑIA DE ZAPATEL" and "EMPRESA JUAN UREJO".

mis mo

si es el

nuestro a

ma ble pro tec tor

ah:

es gra cio sa la con

ción

tan te

es gra cio sa la con

tan te

mas gra cio so el te

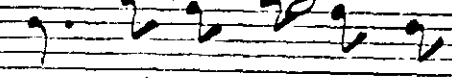
no mas gra cio so el te

COMPAÑIA DE ZAPATEL

EMPRESA JUAN UREJO



con tal prin ci pe res



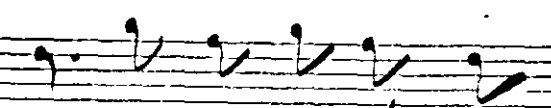
con tal prin ci pe no



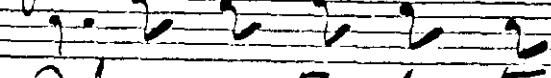
pi - ro



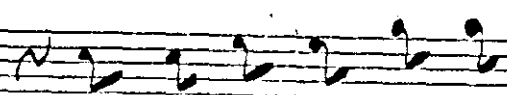
te - mo



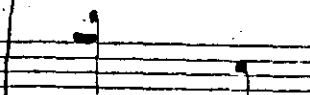
ga se re no el co ra



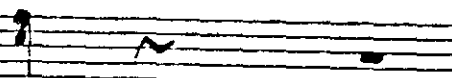
del ma es tro la tra i



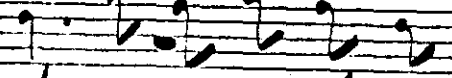
cuon to go ro con tem



plam do



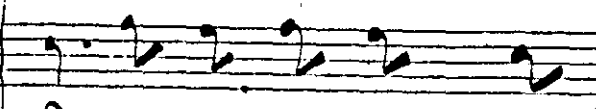
nor



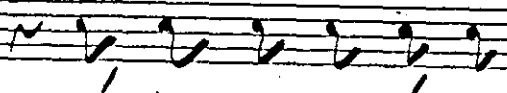
ob ser ve mos el por



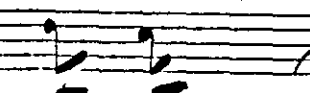
ten - to



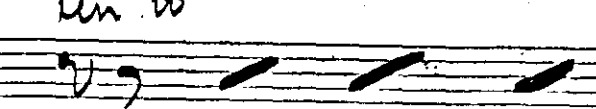
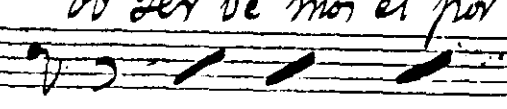
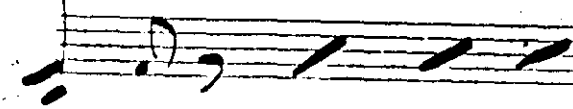
de e sa ra ra per tes



ob ser ve mos el por



ten to





ron  
cion

bra dul ce tur ba cion

cion  
es gra cio sa la can tan - te

De e sa ra ra per fec cion

con tal prin ci pe res  
con tal prin ci pe no

COMPANIA DE LAZAROLA  
EMPRESA HUAN UREJON

X

pi ro                      ga se                      re no el co ra                      don                      ga se  
ti mo                      del ma                      es tro la trai                      cion                      del ma

*Gran Duque*

*custodio*

cuanto go so con tem                      plan do e sa                      dul  
bu ena fue ta les pre

*Soprano*

mas gra cio so es el ti                      nor

*Soprano*                      mas gra

*Coro*

es gra                      cio sa la can                      tan te



re no co ra

es tro la trai

ce tur pa

pa ro a la ti ple y el

cio so es el te

hon

elon

ecor

nor

nor

Que es pe

rais

vues tro man da to se re mi ti mode

ta na va a con tar hoy al son de los pan de ros la gi.

ta na va a con tar *modto*  
Duque Bra ba vor her mo sa  
Coro Bra va Bra va Be les

Coro  
tial  
3/4  
sofia R. yo soy - gi - ta

mi lla na ei da en se vi lla que bay lo -- que

can - to con mu - cho pri mor  
estudio

3

can bi mor el tiem po or ga ta a ten

que bai lo que can to con mu - cho pri mor

eion

vivo

7<sup>to</sup>

es tro ma es tro no se la or que ta se  
que u en re

ba ja mas ay cum qñ ri-a  
pues ba ji se us ted mas hay

con la ca a le gri-a des  
con loca des tro

Tro ra mi pe-cho la fle cha de a mor

des tro ra mi pe-cho la fle cha de a

mor des tro ra mi pe-cho la

fle cha de a mor ma es tro ma e tro por Dios  
astucis o tra



la or que ta se su be  
ve ro  
pues su ba se us ted  
Daque  
el mie do el mie do le

This block contains the first system of a handwritten musical score. It features a single melodic line on a five-line staff. The lyrics are written below the notes. The notation includes various note values, rests, and a key signature of one sharp (F#).

ha ce tur bar  
Coro  
astucio  
bien por la or  
El mie do el mie do no es na da mas

This block contains the second system of the handwritten musical score. It features two parts: a vocal melody and a choral part. The vocal melody continues from the first system. The choral part, labeled 'Coro', enters in the second measure and continues with the lyrics 'El mie do el mie do no es na da mas'. The notation includes various note values, rests, and a key signature of one sharp (F#).



74

ques ta i jo al con pas *sofia* cum de en mis se nas hui lo *mol*

COMPANIA DE LAZUELA  
EMPRESA JUAN JREJON

*tal*  
*Cronique* ch ya com pren do cual es tu *Ac. Lado* Duque plan tra te us ted de se re

*sofia* nar se por que tom ta tur ba cion *bg* ch se na *trall?* pro di ga us ted es muy

*p<sup>to</sup>*

bella la can- cion  
 tu sen- te de tu ri- lla  
 astucio- so vi- vo e de

Gua- dal qui- ri- q. ha- ra la- gi- ta- ni- lla so- lo mo-  
 tiem- po mi- rad me a mi

ri- so- lo mo- ri- Frio te de mi- ya me per-  
 ast. ma 2.

di- se tur- ban mis sen- ti do no a- cion- to a pro se

qui  
Duque

~~de a dus to na das a g. lla~~  
~~de a poble primer pian te no pue de con ti na ar con ti~~

sal. -- que a lla

COMPANIA DE LAZARILLO  
EN  
EMPRESA JUAN OREJON

man

~~articio~~  
~~bra vilisimo a de lon te de~~  
~~le~~  
~~pal ta g. es tu dian~~

*sus en ra ma das de di os no pue do mas es to y mor tal*  
*Enrique*  
*quiere te com pas*

*Enrique*  
*tum Ha vi lla no la has de pa gar.*  
*all. mo*  
*Enrique*  
*coi*  
*9. dia*

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff contains a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff contains a similar melody. The bottom staff contains the lyrics: "bo li co en re do se ar mo ca da cual por su la do se va". There are slurs under "re do se ar mo" and "ca da cual". A circular stamp on the right side of the system reads "COMPANIA DE ZARZUELA".

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff contains a melody. The middle staff contains a melody. The bottom staff contains the lyrics: "pron to sal ga mor dea qui q'a quan ta es te rui do in fer nal". There are slurs under "sal ga mor dea" and "quan ta es te". To the right of the system, the words "astucio" and "Para bo el" are written vertically.

com po ha que da do po mi de no tado el con tra rio se va' vi va

vi va mi ejer ci to fiel vi va et tu cis su gran ge ne ral

que dia

que dia

Coro de hombres



guerra co lo ra mi Jar tra nos de bon ri que es pi rar  
berro ta do se va d'contra rio mi va as tu pio su gran ge ne ral  
va pronto mal q' a quanta este ruido m'fa nel pronto  
va pronto mal q' a quanta este ruido m'fa nel pronto

lento





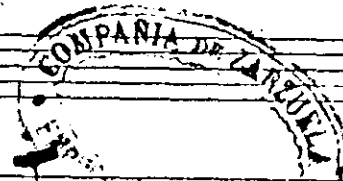
*Comrigne*

es bre a lue to mi vi da mi a mor ya pe  
 vi va vi va mi gor ei to fiel.  
 pronto sal ga mos dea qui sal ga mos dea qui ca da cual por tu lado se  
 pronto sal ga mos dea qui sal ga mos dea qui ca da cual por tu lado se

*ri pto*

Handwritten musical score on five staves. The lyrics are in Spanish. The first staff contains the lyrics: "ne tro du per ti do", "plan", and "con mi ma no la". The second staff contains: "vi va at tu cio su grangene", "ral vi va", "vi va mi je ci to", and "fel vi va cio". The third staff contains: "va por su la do se", "va prom to", "prom to sal ga mor dea qui sal", and "mi su me". The fourth staff contains: "va por su la do se", "va prom to", "mi su me", and "prom to sal ga mor dea qui sal". The fifth staff contains: "va", "mi su me", "prom to", and "sal". The score is written in a cursive style with various musical notations including notes, rests, and bar lines.

ne tro du per ti do plan con mi ma no la  
vi va at tu cio su grangene ral vi va vi va mi je ci to fel vi va cio  
va por su la do se va prom to prom to sal ga mor dea qui sal  
mi su me  
va por su la do se va prom to mi su me prom to sal ga mor dea qui sal  
va mi su me prom to sal



102

*mas ca ra vil a mi mi mo to va a nah*

*tu eis su gran ge ne ral vi va vi ra mi ji ei to fel vi va a tu eis su gran ge ne*

*ga mor dea qui q.<sup>a</sup> a quan ta es te rui do in ter nal ei to l ui do in ter*

*ga mor dea qui q.<sup>a</sup> a quan ta es te rui do in ter nal ei te rui do in ter*

*Yoto*

1a

car

mal vi va

mal por gu to

mal prom to

2a

uoy a arren

tu cio su gran ge ni

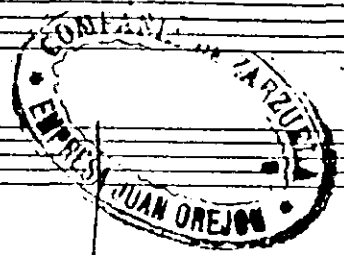
mi do mi fer

mi do mi fer

mal bra bo el cam po ha que da do por mi cler ro  
mi as tu cio

mal que dia bo li co en bro llo se ar mo ca da

mi as tu cio  
mal que dia bo li co en bro llo se ar mo ca da



*1000*  
*en* *los* *bra* *ros* *de* *en* *ri* *que* *u* *pi* *rar*  
*en* *que* *a* *qui* *mis* *mo* *te* *roy* *a* *aren* *car*  
*at.* *ta* *do* *el* *con* *tra* *rio* *de* *va* *'* *vi* *va* *va* *va* *mi* *je* *je* *to* *fi* *el* *vi* *va* *as* *tu* *io* *su* *gran* *ge* *ne*  
*que* *cual* *por* *su* *la* *do* *de* *va* *'* *pron* *to* *pron* *to* *sal* *ga* *mo* *de* *a* *qui* *q* *u* *a* *qu* *an* *te* *ste* *ru* *ido* *in* *fer*  
*coro* *cual* *por* *su* *la* *do* *de* *va* *'* *pron* *to* *pron* *to* *sal* *ga* *mo* *de* *a* *qui* *q* *u* *a* *qu* *an* *te* *ste* *ru* *ido* *in* *fer*

*7* *P<sup>5</sup>*

De ben zi - g'e pi - sar

roy a nan car

ral di su gran ge ne ral

-- nal - es te ruy do mi ter nal

rial es te ruy do mi ter nal

Dumighe

de var de la mite

Alvarado

Alvarado a era



*Presencia*

*A guerdad e no vuestro justicia, me atrevo a decir la morenda no da en jo*

*lin salga mos*

*9. ~*

*9.*

*9.*

*9.*

ven ~~existim meo~~  
existim in negro

plam suan to esta pre  
sen te le pue do se na  
las mi rad le

Coro

Cts

te nos por pie  
dad o id la m so lo nis  
ton te su ge nis am ba cri


tu cio



llar

in al te ra te man da vo l ver a can tar in fa me in tri gen te a par ta te a

in fa me



lla' con mi go, la or que sta se quie me el con pas

all.<sup>o</sup> con bris

e se gra tor men ta a me na ra - ba hor ri do true no re tum

bo mas de re pen te lum bre pu - ra en el orien te a pa re

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "cio a pa re cio en el o ri en - te a pa re cio". The piano accompaniment (bass clef) provides harmonic support. The system ends with a repeat sign.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "dus - es a ro - mas vies te la flor - bu - lle el a roo - go". The piano accompaniment (bass clef) continues the harmonic support.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "mormu ra dor" and "ah gal g' di si pa la tor". The piano accompaniment (bass clef) continues the harmonic support.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "men ta al ra la tie na hin no dea mor gal g' di si pa la to men". The piano accompaniment (bass clef) continues the harmonic support.

Handwritten musical score for the fifth system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "ta al ra la tie na hin no dea mor - ah si dea mor" and "mas vivo". The piano accompaniment (bass clef) continues the harmonic support. The system ends with a repeat sign.

go ro en su vir to ra q' a gi li dad q' a ti na cion  
 coro  
 que di fe

ren cia jus to cie lo oh q' ad mi ra ble per fec cion  
 que  
 Bra ba can

COMPANIA DE ZAFALTA  
 EMPRESA JUAN OREJON

ton te bra va or que sta oh cual me la te el co ra non  
astucio li ro al de

mo mio la la mon ta y mi pas tel se des en brio  
sotto este gra to men ta a me na

ha ba hor ri do que no re tum bo mas de re pen te lum bre  
tr

pu ra en el o rien te a pa re cio a pa re cio en el o  
tr

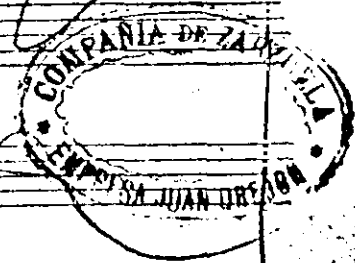
rien - te a pa re illo *du* - eesa - ro - mas *cu* - te la

*hor* - bu - lla dar ro go mur mu ra - *ov* ah

con bris  
ah - y al que di si pa la tor  
- *enrique*

*triple*  
ah - *que* *ba* *con* *tan* *te* *braba* *or*  
ch *cual* *me*

*Coro*  
que *or* *te*



Handwritten musical score on five staves. The first staff contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The second staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The third staff continues the melody. The fourth staff features a piano (p) dynamic marking. The fifth staff continues the melody. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or devotional song.

men ta al ra la tie ma homi nos dea mor y el que di si pa la tor  
queste oh cual me la te el co ra san Ora ba can ten te y bra ba or  
go ho en su via to ria q? a gi li  
ren cia jus to cie lo oh q? ael mi

men ta al ra la tie ra hin no des *mos.* ahi si de a  
ques ta oh cual me la te el es ra *ron* ahi el es ra  
dact q' a te na eion q' a pi na  
arhuio

ra ble per fec eion per fec



The image shows a handwritten musical score on a five-line staff. The lyrics are written in Spanish. The score includes various musical notations such as notes, rests, and a key signature change to one sharp (F#). A circular library stamp is visible on the right side of the page, and there is a signature in the bottom right corner.



*Rpte*

Handwritten musical score on a single page, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo/mood is indicated as "piu moso" at the beginning and end of the piece.

The lyrics are written in Spanish and are arranged in two columns, corresponding to the vocal and piano parts respectively. The lyrics are:

**Vocal Part:**

mor  
ron  
ti ro el  
cion oh cual me  
go no en su vic  
ren cia jus to  
cig lo ho q' ad mi ra ble per fec cion q' or te

**Piano Part:**

De mo nis de la  
man ta y mi pas  
tel se des en  
bri o ti ro d de  
to ria q' a gi li dad q' a fi na cion oh cual me  
ren cia jus to  
cig lo ho q' ad mi ra ble per fec cion q' or te

The piano accompaniment consists of a right hand (RH) and a left hand (LH) part, both written in a single system. The RH part is marked with a treble clef and the LH part with a bass clef. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment, likely a keyboard instrument like a harpsichord or spinet.

The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo/mood is indicated as "piu moso" at the beginning and end of the piece.



Handwritten musical score on a single page, featuring a melody and lyrics. The lyrics are written in Spanish and appear to be a religious or devotional song. The score is written on a single page, featuring a melody and lyrics. The lyrics are written in Spanish and appear to be a religious or devotional song.

The lyrics are:

mor dea mor dea mor dea mor  
ron el co ra ron el co ra ron  
brio se des en brio se des en brio  
cion q'a fi na cion q'a fi na cion  
cion per fec cion per fec cion per fec cion

The score is written on a single page, featuring a melody and lyrics. The lyrics are written in Spanish and appear to be a religious or devotional song.

Fin del ar conuela



Leg 6 n<sup>o</sup> 32

El Domino azul

Marzuela en tres actos

letra

de D. F. Camprodon

musica

de D. E. Arrieta

Handwritten musical score for a symphony, featuring various instruments and vocal parts. The score is written on multiple staves, with some parts marked "unio" (unison) and "con la Bajos" (with the Basses). The instruments listed include Flautas (Flutes), Clarinetas (Clarinet), Trompas (Trumpets), Tromboni (Trombones), Fagots (Bassoons), Violines (Violins), Violoncellos (Violoncellos), and Bajos (Basses). The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Handwritten musical score on a page with multiple staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

The score is organized into systems of staves. The top system features a melodic line with notes and rests, followed by a section with the dynamic marking *mp*. The middle system contains a series of notes, some of which are grouped together. The bottom system includes a section with the dynamic marking *f* and a final section with notes and rests.

The notation is a mix of standard musical symbols and handwritten annotations. The overall layout is typical of a handwritten musical manuscript.

Handwritten musical score on a page with multiple staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and notes, suggesting a complex composition. The page is divided into several systems of staves, with some staves containing multiple measures of music. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

The score is organized into systems, with each system containing multiple staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and notes, suggesting a complex composition. The page is divided into several systems of staves, with some staves containing multiple measures of music. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

At the bottom of the page, there is a small, handwritten note that reads "Gall".

Handwritten musical score on a page with multiple staves. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The page is divided into measures by vertical lines.

Key markings and annotations include:

- 1<sup>a</sup> Divisi* (First Division)
- Full* (Full)
- unif.* (unif.)

The score is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation, with a focus on melodic lines and dynamic control.

Handwritten musical score on a page with a large 'X' mark at the top center. The score is written on multiple staves, with some staves containing musical notation (notes, rests, and clefs) and others containing text or symbols. The notation is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. The page is divided into sections by vertical lines, and there are various markings and symbols throughout, including a large 'X' at the top center and a large 'C' at the bottom center.

The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various note values, rests, and clefs, suggesting a complex musical composition. The handwriting is in a cursive style, typical of the period. The page is marked with a large 'X' at the top center and a large 'C' at the bottom center, which may be part of the original notation or a later addition.

Arg. 10. 10. 10.

Handwritten musical score for a Mass, likely by J. S. Bach, featuring vocal parts and figured bass. The score is written on multiple staves, with the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the figured bass (Cello/Bass) clearly visible. The text "Missa" is written at the top, and "J. S. Bach" is written below it. The score includes various musical notations, including notes, rests, and figured bass symbols. The text "Soprano" is written above the first vocal staff, and "Alto" is written above the second. The text "Tenor" is written above the third, and "Bass" is written above the fourth. The text "Cello/Bass" is written below the fifth staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.



Handwritten musical score on a page with a large 'X' at the top center. The score is written on multiple staves, with some sections marked by double lines (//) and others by a single line (X). The lyrics are written below the staves.

me di qua de moutre tra go

las seña les y el tor

for ja ur

Handwritten musical score on a page with four systems of staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

**System 1:** The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of notes, some of which are beamed together. The second staff of the system has a bass clef and contains a few notes. The third and fourth staves of the system are mostly empty, with some faint markings.

**System 2:** The first staff of this system contains a series of notes, some of which are beamed together. The second staff of the system contains a series of notes, some of which are beamed together. The third and fourth staves of the system are mostly empty, with some faint markings.

**System 3:** The first staff of this system contains a series of notes, some of which are beamed together. The second staff of the system contains a series of notes, some of which are beamed together. The third and fourth staves of the system are mostly empty, with some faint markings.

**System 4:** The first staff of this system contains a series of notes, some of which are beamed together. The second staff of the system contains a series of notes, some of which are beamed together. The third and fourth staves of the system are mostly empty, with some faint markings.

Dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *cres* (crescendo) are visible in the score. The page is numbered "11-20" at the bottom center.

Handwritten musical score on five staves, featuring various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The notation includes:

- Notes (quarter, eighth, and sixteenth notes).
- Rests (quarter, eighth, and sixteenth rests).
- Dynamic markings: *allegro*, *allegretto*, *allegro*, *allegretto*.
- Rehearsal marks (double bar lines with repeat signs).
- Handwritten annotations and corrections.

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of 18th or 19th-century musical manuscripts.

Handwritten musical score on five staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The notation includes:

- Notes (quarter, eighth, and sixteenth notes).
- Rests (quarter, eighth, and sixteenth rests).
- Dynamic markings: *mar*, *for*, *for*, *for*, *for*.
- Rehearsal marks (double bar lines with repeat dots).
- Section markers (X marks).

The score is written in a system of five staves, with measures grouped by vertical bar lines. The notation is dense and includes various musical symbols and markings.

For 1900

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The score is written in a cursive, handwritten style.

7 June 1940

o di vi ne abba lase 773

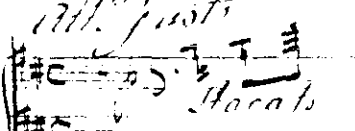
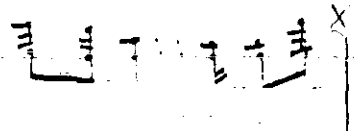
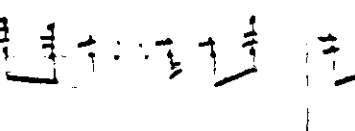
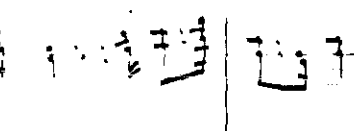
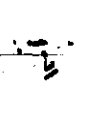
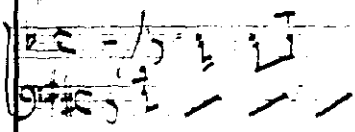
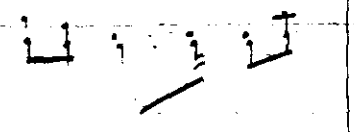
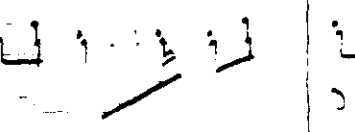
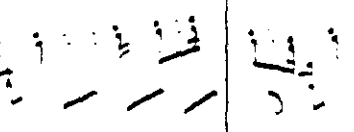

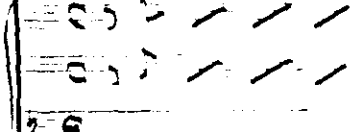
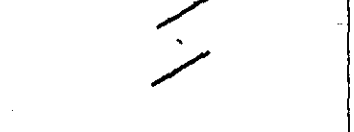
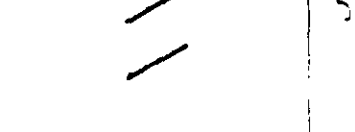
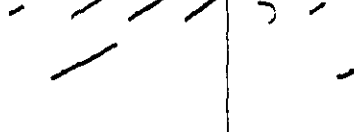
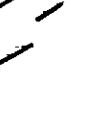
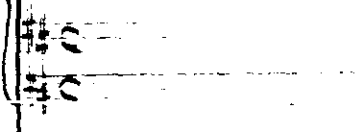


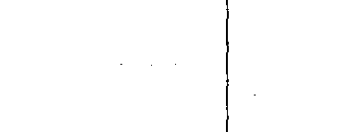

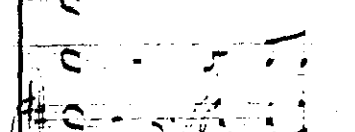
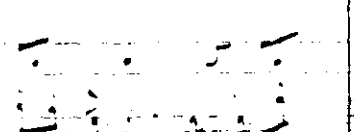
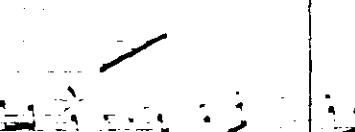
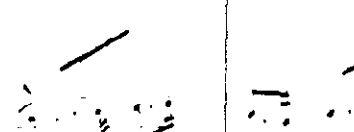
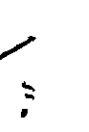
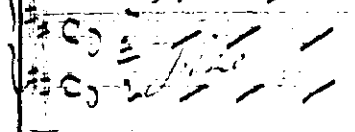

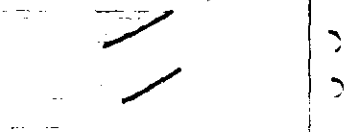
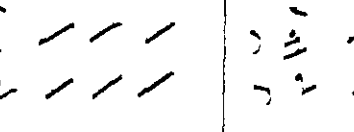

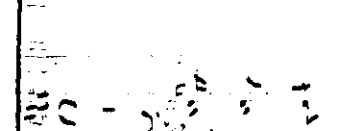
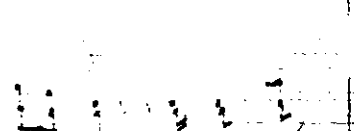



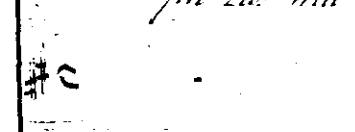
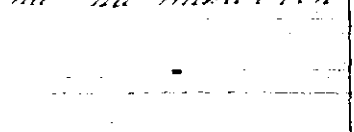
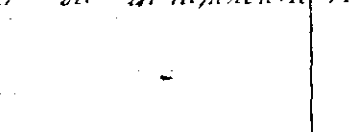
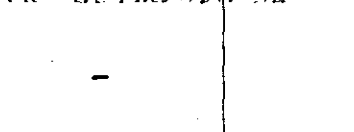

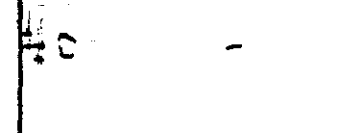


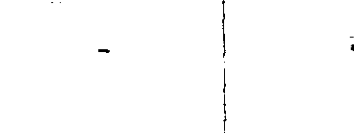

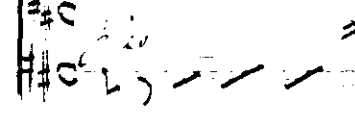
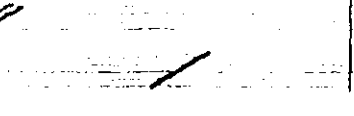
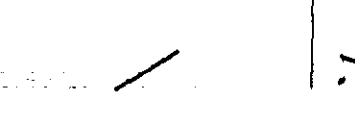
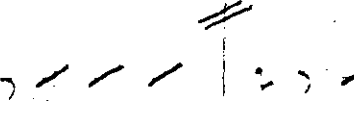

pl. ar.

*Liliopsis*

1911

...мощно


*All. giusto*  
*Harmon*

*Qui ras ma*

*na na moun ben*

*la da de la pouda*

*ri da de moun ben*

*ma*

[illegible]



This is a handwritten musical score on aged, stained paper. The score is organized into four systems, each containing five staves. The notation is a mix of musical symbols, including notes, rests, and slurs, with some staves featuring diagonal lines. The lyrics are written in a cursive script below the staves. The paper shows signs of wear, including a large dark stain on the left edge and some fading of the ink.

*ci da de salm d'heri da de cuo ho a ma padrede e sa qual ye loca pe ra mame*  
*daa ques lea ma queran decir me qual ye loca pe ra d'heri*  
*hizo*

Handwritten musical score on five staves, featuring various musical notations and lyrics.

The score is divided into four systems, each containing five staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).

Lyrics are written below the staves, including:

- de la grande...*
- mi ver da...*
- de re...*
- ma gey...*
- de re...*
- de re...*

The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and a dark, irregular border along the left edge.

Handwritten musical score on ten staves, featuring lyrics and musical notation. The score is divided into two systems of five staves each.

**System 1 (Top):**

- Staff 1: *morendo*
- Staff 2: *1<sup>o</sup>*
- Staff 3: *2<sup>o</sup>*
- Staff 4: *3<sup>o</sup>*
- Staff 5: *4<sup>o</sup>*

**System 2 (Bottom):**

- Staff 6: *5<sup>o</sup>*
- Staff 7: *6<sup>o</sup>*
- Staff 8: *7<sup>o</sup>*
- Staff 9: *8<sup>o</sup>*
- Staff 10: *9<sup>o</sup>*

**Lyrics:**

*Se re tra gey ca lor mi ver da de sa ba gey ca lor*  
*cl ver da de re tra gey ca lor*

**Performance Markings:**

- morendo* (at the bottom of the page)
- morendo* (at the bottom of the page)

V. G.

Lento

Final 1<sup>o</sup>

Handwritten musical score for various instruments including Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, and Double Bass. The notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings.

Rey... Te gusta el carar?  
Hein... Muy poco.  
Rey... Quédate pues a bailar  
(Siempre es un testigo menor)  
Hein... Gracias por tanta boricá.

Handwritten musical score for various instruments including Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, and Double Bass. The notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Franz Schubert. The score is written on ten staves, with the top two staves for the vocal parts (Soprano and Alto) and the bottom eight staves for the piano accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are in Spanish, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and a key signature change to G major.

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is written on ten staves, with the first two staves for piano accompaniment and the remaining eight for vocal parts. The lyrics are in Spanish and appear to be a religious or liturgical text. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'arco'.

**Lyrics (Spanish):**

Dios su ma-jor  
 quia qu'on li  
 In el fin  
 lo loica-raz  
 no p-er-ral fin  
 lin me ve o  
 a ca-za' my  
 el ayse, ca  
 ya' voy o-choo  
 y esta ver-dad  
 f or yaron  
 Dios a qui-que  
 quicapa gilli to tram  
 su ma-jor  
 har  
 a la sa

[illegible]

Handwritten musical score on a page numbered 5. The score is written on multiple staves, with some staves containing musical notation and others containing rests or slurs. The notation includes notes, rests, and slurs, suggesting a complex musical piece. The handwriting is in ink on aged paper.

En sib.

Unit. gpe

The score is organized into systems, with staves grouped together. The notation is dense, with many notes and slurs, indicating a fast or complex piece of music. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear along the edges.



Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first staff is marked "Solo". The second staff is marked "Solo". The third staff is marked "Solo". The fourth staff is marked "Solo". The fifth staff is marked "Solo". The sixth staff is marked "Solo". The seventh staff is marked "Solo". The eighth staff is marked "Solo". The ninth staff is marked "Solo". The tenth staff is marked "Solo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The title "The Rose Tree" is written in the bottom right corner.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. The lyrics "fun to de fun li" and "The de la la pa ti soe" are written below the staves. The notation is in a historical style, possibly 18th or 19th century.

The image displays a page of handwritten musical notation, numbered 8 in the top right corner. The score is written on multiple staves, with some staves containing musical notes and others containing rests or being empty. The notation is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. The page shows signs of age and wear, with some ink bleed-through and staining visible. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though the specific details are difficult to discern due to the image quality. The staves are arranged in a vertical column, and the notation is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first six staves contain the piano accompaniment, and the last four staves contain the vocal melody. The music is in 2/4 time and G major (one sharp). The lyrics are written below the vocal staff.

**Lyrics:**  
 The rose tree, the rose tree,  
 The rose tree, the rose tree,  
 The rose tree, the rose tree,  
 The rose tree, the rose tree,  
 The rose tree, the rose tree,  
 The rose tree, the rose tree.

Handwritten musical score on a page numbered 10. The score is written on multiple staves, with some staves containing musical notation and others containing lyrics. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are written in a cursive script and include the words "quoniam", "pro", "do", "co", "muni", "muni", "je", "et". The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some handwritten annotations and corrections, including a large "X" at the bottom left and a "furn" written above the top right staff.

Handwritten musical score on a page numbered 10. The score is written on multiple staves, with some staves containing musical notation and others containing lyrics. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are written in a cursive script and include the words "quoniam", "pro", "do", "co", "muni", "muni", "je", "et". The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some handwritten annotations and corrections, including a large "X" at the bottom left and a "furn" written above the top right staff.



[illegible]

Handwritten musical score on page 13, featuring multiple staves with musical notation and lyrics in French. The score is organized into two main systems, each with four staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are written in French and are interspersed with the musical notation.

**System 1 (Top):**

- Staff 1: *p* *me - que - l'au -*
- Staff 2: *me - que - l'au -*
- Staff 3: *me - que - l'au -*
- Staff 4: *me - que - l'au -*

**System 2 (Bottom):**

- Staff 1: *p* *me - que - l'au -*
- Staff 2: *me - que - l'au -*
- Staff 3: *me - que - l'au -*
- Staff 4: *me - que - l'au -*



Handwritten musical score on page 14, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive script below the staves.

Lyrics (top section):

lo- de- mio- lo po- cha qui de- mio- lo-  
drai- qua- her mi po- drai- qua-  
un- ja- or ti- a- quier- un-

Lyrics (bottom section):

da- que- lo- a- cum- pla- da- que- lo-  
un- un-

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is handwritten and appears to be a musical score for a vocal or instrumental piece. The lyrics are written in a cursive script below the staves.



[illegible]



Handwritten musical score on page 18, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *min*, *plur*, and *plur*. The score is written in a system with multiple staves, likely for a large ensemble or orchestra. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 18 in the top right corner.

The score is organized into systems of staves. The first system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The second system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The third system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The fourth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The fifth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The sixth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The seventh system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The eighth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The ninth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The tenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The eleventh system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The twelfth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The thirteenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The fourteenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The fifteenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The sixteenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The seventeenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The eighteenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The nineteenth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*. The twentieth system includes staves with notes and rests, and a staff with the marking *p*.

This page contains a handwritten musical score. The notation is written on multiple staves, with some staves containing musical notes and others containing text. The text appears to be in a non-Latin script, possibly Hebrew or Arabic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The page is numbered 19 in the top right corner. The score is organized into systems, with some staves grouped together by a brace. The handwriting is clear and legible.

## Introduction

No. 7. *Ado 2<sup>da</sup>*

*Flautas*  
*Oboes*  
*Clarinetas*  
*Saxofones*  
*Violines*  
*Violas*  
*Contrabajos*  
*Arpas*  
*Coros*  
*Alto*  
*Baritone*  
*Bajo*

*Introducción*

X

1. *Flautas*  
2. *Oboes*  
3. *Clarinetas*  
4. *Saxofones*  
5. *Violines*  
6. *Violas*  
7. *Contrabajos*  
8. *Arpas*  
9. *Coros*  
10. *Alto*  
11. *Baritone*  
12. *Bajo*  
13. *Flautas*  
14. *Oboes*  
15. *Clarinetas*

*Introducción*

X

Handwritten musical score for a 12-staff piece. The score is written on a single page with 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked "Solo" at the beginning and "Tutti" later on. The notation is dense and appears to be a transcription of a handwritten manuscript.



Handwritten musical score on ten staves. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the first measure is the number "3.", above the second is "1. x 2.", and above the third is "3.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The bottom staff contains handwritten lyrics in Spanish: "del mar los marcaros del buque ti- go hoy de ve lle zar un tor ve lle no ya qui tan so lo Mi mar cu po ar". The page is numbered "3" in the top right corner.



3.

1. x 2.

3.

3

del mar los marcaros del buque ti- go hoy de ve lle zar un tor ve lle no ya qui tan so lo Mi mar cu po ar

Handwritten musical score on a page with four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is divided into four measures by vertical bar lines. Above the first measure, there are handwritten markings: 'S.' and 'S.'. Above the second measure, there is a handwritten 'S.'. Above the third measure, there is a handwritten 'S.'. Above the fourth measure, there is a handwritten 'S.' and a handwritten '2.2.'. The bottom of the page features a line of text in Italian: *...la notte del para i - la ... a ... de ... principio ... di ... più*. The page is numbered '4' in the top right corner.

Handwritten musical score for "La gallina ciega" by Manuel Mendive. The score is written on ten staves. The first staff is for the vocal line, starting with "La gallina ciega". The second staff is for the piano accompaniment, starting with "La gallina ciega". The third staff is for the vocal line, starting with "La gallina ciega". The fourth staff is for the piano accompaniment, starting with "La gallina ciega". The fifth staff is for the vocal line, starting with "La gallina ciega". The sixth staff is for the piano accompaniment, starting with "La gallina ciega". The seventh staff is for the vocal line, starting with "La gallina ciega". The eighth staff is for the piano accompaniment, starting with "La gallina ciega". The ninth staff is for the vocal line, starting with "La gallina ciega". The tenth staff is for the piano accompaniment, starting with "La gallina ciega". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in Spanish.

Handwritten musical score on a single page, numbered 6 in the top right corner. The score is written on ten staves. The first four staves contain complex musical notation, including treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and various rhythmic values. The notation is dense and appears to be a transcription of a piece. The fifth staff is mostly empty, with some faint markings. The sixth staff contains a few notes. The seventh and eighth staves are also mostly empty. The ninth and tenth staves contain musical notation, including notes and rests. At the bottom of the page, there is a line of handwritten text in Spanish: "Moiaga la madon ce lla q'en con diendo amov l'adon ce lla en e - di zo a ve nio y que ha us va la". The text is written in a cursive hand and is partially obscured by the musical notation above it.

Handwritten musical score for "El Soldado" by J. L. Arriaga. The score is written on ten staves. The first staff is for the vocal line, and the remaining nine staves are for the piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the vocal line.

*(Gethiad' y an inbateria)*  
 del az con j' pr. digala, fia-ay you an ti da guerra dea

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is divided into two systems by a double bar line. The bottom system contains lyrics written in Italian: *ma re- el o i do a m bel la re ga la si va la ga la in va la*. The manuscript is written in ink on aged paper.



*Uno tempo*

*Organo da chiesa*  
*Violino I*  
*Violino II*  
*Viola*  
*Violoncello*  
*Basso*

*Al fine in la maggiore*

*fin*

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink on aged paper. The bottom of the page features a large, stylized 'X' mark.

lu to

A mi dei in bre melia ho su di

1860  
hey a h



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written below the staves, starting with "me" and continuing with "li - bi me mi ri - do lo de il - quier de mi ma". The score is written in a historical style, possibly from the 18th or 19th century.



me li - bi me mi ri - do lo de il - quier de mi ma

*La Seguita como del #F ala #G*

Handwritten musical score on ten staves. The score includes a title at the top, a key signature change from F# to G# indicated by a double slash, and a tempo change to "all. maestoso" marked with a double "P". The bottom staff contains lyrics in Spanish: "ni-do men-cien-ta men-cien-ta ni-do" and "La de la danga". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

The image shows a page of handwritten musical notation on 13 staves. The top 12 staves are empty, with a diagonal line drawn across them from the bottom left to the top right. The bottom staff contains handwritten musical notation and lyrics. The lyrics are written in a cursive script and appear to be in Spanish. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

an vi - von He Handel a - mi lito ven te de cas - to viente sa pa - an. Ollate con miga

[illegible]

Handwritten musical score on 15 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is organized into measures across the staves. There are some markings on the left side, possibly indicating time signatures or other musical parameters. The handwriting is in black ink on aged paper.

Marg... Year...

un galon al cel

Hern. Saber que esta

how many down

Key Mienbrai ya

habitable ~~the~~ good

salutetene a

mansebo

Worcester

*Talk*

roll:

*rall*

rule.

valle:

rally

115-2

N. 8.

W. G. 10

N.º 5. *Flautas* 2  
*Oboes* 2  
*Clarinetos* 2  
*Fagotes* 2  
*Trampas* 2  
*Trampas* 2  
*Cornetinas* 2  
*Tromb.* 2  
*Flautas* 2  
*Violoncellos* 2  
*Violon 1º* 2  
*Violon 2º* 2  
*Violon* 2  
*Triangulo* 2  
*Arqueros* 2  
*Papel* 2  
*Organo* 2  
*Maracas* 2  
*Violoncello* 2  
*Organo* 2

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first staff is a vocal line with the lyrics "The Rose Tree" written above it. The second staff is a piano accompaniment line. The third staff is a vocal line with the lyrics "The Rose Tree" written above it. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a vocal line with the lyrics "The Rose Tree" written above it. The sixth staff is a piano accompaniment line. The seventh staff is a vocal line with the lyrics "The Rose Tree" written above it. The eighth staff is a piano accompaniment line. The ninth staff is a vocal line with the lyrics "The Rose Tree" written above it. The tenth staff is a piano accompaniment line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and corrections. The score is written in ink on aged paper.



*Solo*

*Solo*

*Con Palanqueta*

He chi- ce- ra su- a cu ri- ta co re- cho- ces mi que- re- lla es pi

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script below the staves.

En un vier te ca bar

du de omy in quella pa rata parte de mia mor

*coll. org. 8e*

*string*

*rall.*

*rall.*

*rall.*

*rall.*

*rall.*

He re na te mais na mar q' quia que me cha se el al ma mi a una tra a)

*rall.*

[illegible]

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Franz Schubert. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal line and the last five for the piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese, and the tempo is marked "Allegretto".

**Vocal Part:**

- Staff 1: *Ave Maria*
- Staff 2: *que nasceu de virgem*
- Staff 3: *para te servir*
- Staff 4: *em tua casa*
- Staff 5: *para te servir*

**Piano Part:**

- Staff 6: *Allegretto*
- Staff 7: *que nasceu de virgem*
- Staff 8: *para te servir*
- Staff 9: *em tua casa*
- Staff 10: *para te servir*

Handwritten musical score for the song "Vou me dar" by J. P. Maciel. The score is written on ten staves. It includes a piano introduction, a vocal melody with lyrics in Portuguese, and a guitar accompaniment. The lyrics are: "Vou me dar a vida que te dá, vou me dar a vida que te dá. Vou me dar a vida que te dá, vou me dar a vida que te dá." The score is signed "J. P. Maciel" at the bottom right.

[illegible]

[illegible]



*Del # sala* 



*in tu curto co ba de ro*

*Mella il quera rullo fe ma de la sag co queto*

*ne chi te ra mas co vi ta*

*noa elia co mi que*

*giu di me pa je famu la co luma yudo de toa lre lla*

*qui*

*se*

*Ala*

*del uoc ba to non na'*


Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves. The first four staves contain instrumental music, likely for the piano. The fifth staff is a vocal line with lyrics in Italian. The sixth staff is another vocal line, also with lyrics. The seventh staff is a vocal line with lyrics. The eighth staff is a vocal line with lyrics. The ninth staff is a vocal line with lyrics. The tenth staff is a vocal line with lyrics. The lyrics are: "Quel che cost al me... / Quando vray la... / Bella quiete batte con ri...". The score is written in a cursive hand, typical of 19th-century musical notation.

[illegible]

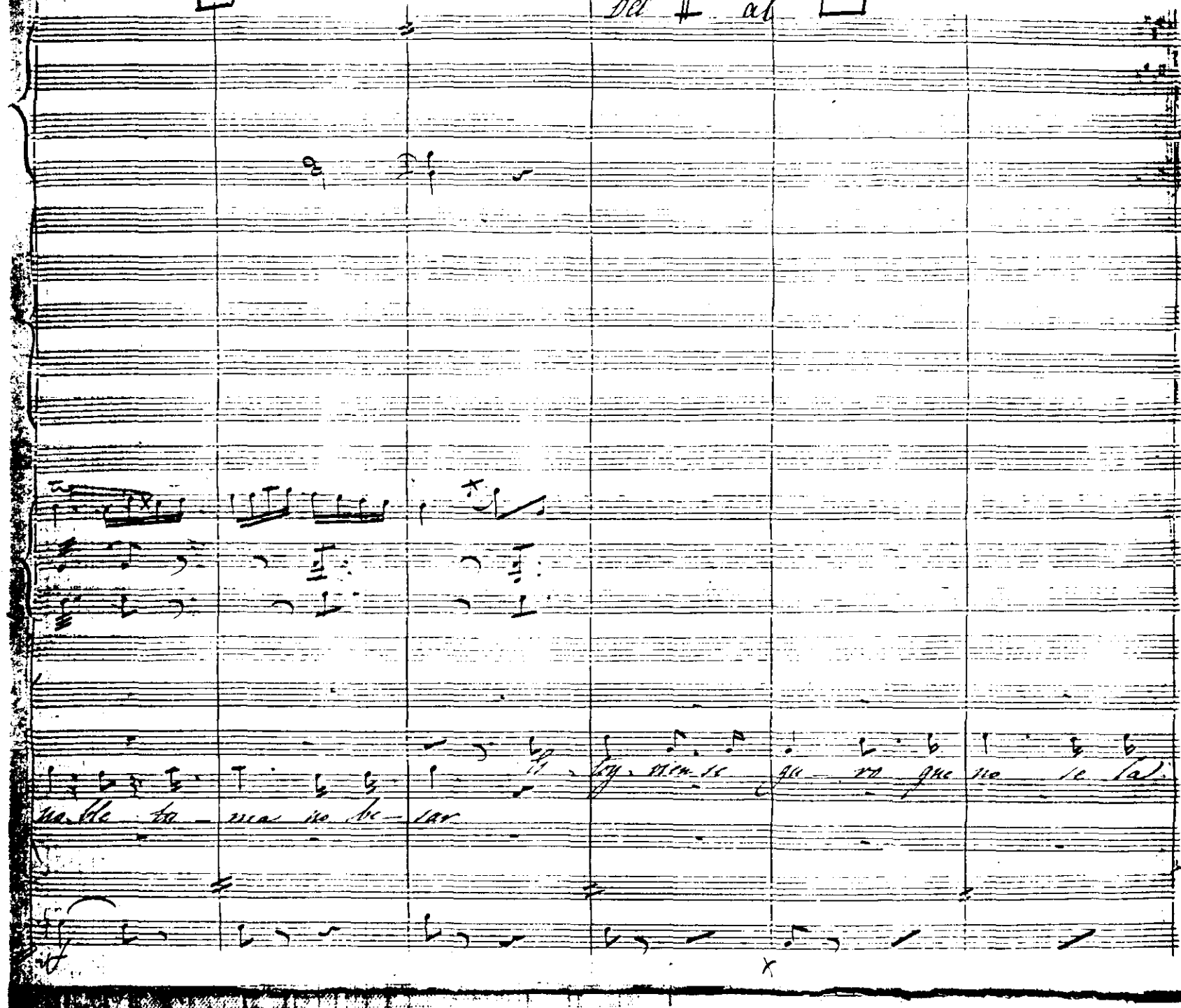






Del I al 

16



na He to - mas no he - car

ay, mi - ra se gu - ra que no se tal.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics "o-jor de bre-go na or-dm el-tan mla m to q pe" are written below the staves. The word "Colla p" is written in the middle and bottom right sections of the score.

Handwritten musical score on 18 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in Portuguese and are interspersed with the musical notation. The score is divided into two systems of nine staves each. The first system contains the lyrics: "van da", "ma", "quie", "mad", "bace log mea tra", "tra", "ra", "ra", "ra", "ra". The second system contains the lyrics: "ra", "ra", "ra", "ra", "ra", "ra", "ra", "ra", "ra". The notation is handwritten and appears to be a draft or a working manuscript.



The musical score is written on ten staves. The first six staves contain musical notation, including notes, rests, and clefs. The seventh staff has a large 'X' written above it. The eighth and ninth staves contain lyrics in Portuguese. The tenth staff contains musical notation. The lyrics are as follows:

na de ii. canção, me senti - ger o pecado se qual

hai do-rai hai do-rai

Mas

## Andte

Handwritten musical score for a piece titled "Andte". The score is written on ten staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive, handwritten style. The lyrics are written below the staves. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

le tre uel o pio fu ra de si le tre uel

Had i dog con o lla fu radia qui

[illegible]



Dolce

*rall.*

*rall.*

*rall.*

*me presento al*

*rall.*

*rall.*

Qui ven a cruzarse conmigo. En el umbral del jardín con él ven gan las sombras del jardín.

The musical score is written on 18 staves, organized into three systems of six staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in French and are positioned below the bottom staff of each system.

*qui a mérité de lui que son âme se donne le grand mérite en*

*Il n'est bon ni en tra pas la*

Handwritten musical score on page 25, featuring three systems of staves with musical notation and Vietnamese lyrics. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *molto* and *molto*.

**System 1:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 2:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 3:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 4:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 5:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 6:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 7:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 8:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 9:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 10:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 11:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 12:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 13:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 14:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 15:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 16:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 17:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 18:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 19:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 20:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 21:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 22:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 23:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 24:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

**System 25:**

Lyrics: *Đàn ghi-ta dạo*

*Marche*

*pp*

*marche me ne dea qui*

*pp*

*prim'quede la dai - ma dai*

*ar - der en ten can - dei*

*pp*



Handwritten musical score for "Hymne à la Vierge" in French. The score is written on five systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef and a key signature of one sharp. The third system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth system has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves. The score is handwritten and appears to be a personal or working draft.

*Primo movimento adagio*

*Yo he a que me gusta el mejor vino, la mejor uva, la mejor vendimia, con mi gozo y mi amor, con el amor de mi vida.*



Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves, with the first five staves representing the vocal melody and the last five staves representing the piano accompaniment. The music is in 2/4 time, indicated by the "C" time signature. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major. The lyrics are written below the vocal staves.

**Vocal Melody (Staves 1-5):**

- Staff 1: *quell - mach' zu*
- Staff 2: *ge - he - he*
- Staff 3: *brau - net. ja*
- Staff 4: *be - re - we*
- Staff 5: *me -*

**Piano Accompaniment (Staves 6-10):**

- Staff 6: *me -*
- Staff 7: *ge - he - he*
- Staff 8: *brau - net. ja*
- Staff 9: *be - re - we*
- Staff 10: *me -*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in a cursive style typical of 19th-century manuscript notation.

The image shows a handwritten musical score on page 31. The score is written on multiple staves, with musical notation and lyrics in Italian. The lyrics are:   
le del me i go m. bis   
Ma uo po bene   
con tra del far   
le de uo mi   
The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *off.* and *off.* The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for a piece titled "Hermoso El Rey el Rey". The score is written on ten staves, with the first five staves grouped by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Hermoso El Rey el Rey  
 Ah Dios mio.  
 porque la he querido tanto.  
 porque su magico encanto  
 sujeta asi mi albedrio?  
 Hermoso Hermoso  
 Hermoso

Hermoso  
 Santa perfidia me adormas  
 con que y juramento  
 era cuando fingias  
 mentar tanto mentar

Handwritten musical score for a symphony. The title at the top is "Sinfonia" and the subtitle is "Gran Aria del Margherita". The score is written for a full orchestra and includes the following instruments:

- Flauto
- Oboe
- Clarinet
- Fagotto
- Tromba 1
- Tromba 2
- Cornetti
- Tromba 3
- Tighe
- Tromba 4
- Violini
- Viola
- Contrabbasso
- Organo
- Violoncello
- Basso

The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "1" is visible in the top right corner.

A handwritten musical score on ten staves. The notation is a form of Persian musical notation, likely Sema' notation, consisting of rhythmic symbols and melodic lines. The lyrics are written in Persian script below the staves. The score is divided into two systems of five staves each. The first system contains the first six lines of music and lyrics, and the second system contains the remaining four lines. The handwriting is in black ink on aged paper. The lyrics are:   
1. (دو)   
2. (بی)   
3. (بی)   
4. (بی)   
5. (بی)   
6. (بی)   
7. (بی)   
8. (بی)   
9. (بی)   
10. (بی)



Handwritten musical score on page 3. The score is written on multiple staves, with a large bracket on the left side grouping several staves together. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* (pianississimo) and *pp* (pianissimo). The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

A handwritten musical score on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The first staff of the first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes many beamed notes, suggesting a fast tempo. The second staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff of the first system has a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The handwriting is in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. The score is written on aged paper with some visible staining and wear.

Handwritten musical score on page 5. The score is written on multiple staves, with the top system containing a grand staff (treble and bass clefs) and several staves below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). The score is organized into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns. The handwriting is in black ink on aged paper.

This page contains a handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into three main systems, each indicated by a large bracket on the left side of the page. The first system consists of the top four staves, the second system of the next four staves, and the third system of the bottom two staves. The notation is written in a cursive, handwritten style. Performance instructions are written in italics throughout the score, including "rall:" (rallentando), "piz:" (pizzicato), "arw" (arco), and "rall:" (rallentando). The bottom of the page is heavily obscured by a dark, textured area, likely a scanning artifact or a physical obstruction.

Handwritten musical score on a page numbered 7. The score is organized into four measures, numbered 1, 2, 3, and 4 at the top. Each measure contains two staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. At the bottom of the page, there is a line of lyrics in Portuguese: "le-mur-mu-ra-de que ha a ven-tu-ra que ha a ven-tu-ra que ha a ven-tu-ra". The score is written in a cursive, handwritten style.

1.

2.

3.

4.

8

Handwritten musical score on ten staves, organized into four measures labeled 1., 2., 3., and 4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The bottom staff contains lyrics in Italian.

Lyrics (bottom staff):

no - bis - cu - mo - con - no - la - chas - sa - a - quia - con - fe - cu - za -

Additional markings and notes:

- Measure 1: *no - bis - cu - mo*
- Measure 2: *con - no - la - chas - sa*
- Measure 3: *a - quia - con - fe -*
- Measure 4: *cu - za -*

X

Handwritten musical score on a page numbered 9. The score is written on ten staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The music is written in a style that appears to be a mix of Western and Eastern notation, with some notes and rests written in a way that suggests a specific cultural context. There are some markings above the staves, including 'X' and 'Y'. At the bottom of the page, there is a line of text in a non-Latin script, possibly Hebrew or Arabic, which appears to be a title or a subtitle. The text is written in a cursive style and is located at the bottom of the page, below the musical staves.

[illegible]



A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in a stylized script, possibly Hebrew or a similar language, and are interspersed with musical notation. The score is organized into measures by vertical bar lines. The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft. The lyrics include words like "no la se", "qui en", and "ra".

no la se  
qui en  
ra

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system has three staves, the second has three staves, and the third has four staves. The music is written in a single melodic line across the staves, with some staves containing rests. The lyrics are written below the staves, starting with "The Rose Tree" and continuing with "The Rose Tree is a very fine tree". The handwriting is in cursive and appears to be from the 18th or 19th century. There are some corrections and erasures visible in the score.

Handwritten musical score on ten staves. The top four staves contain a complex instrumental or vocal melody with various notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The bottom four staves contain a vocal line with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Unica quies te ci to sa - tis quan quies te ci to sa tis pla quies te ci to sa". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with some staves grouped by brackets. The notation is in a style that appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation, possibly related to a particular cultural or historical context. The page number '14' is written in the top right corner.

Key markings and annotations include:

- Staff 1:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 2:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 3:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 4:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 5:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 6:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 7:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 8:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 9:  $\sharp$  (sharp sign)
- Staff 10:  $\sharp$  (sharp sign)

Dynamic markings and other annotations include:

- Staff 1:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 2:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 3:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 4:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 5:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 6:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 7:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 8:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 9:  $\text{pp}$  (pianissimo)
- Staff 10:  $\text{pp}$  (pianissimo)

Other markings include  $\text{cres}$  (crescendo),  $\text{dec}$  (decrescendo), and  $\text{f}$  (forte).

[illegible]

Handwritten musical score on page 16. The score is written on multiple staves, with the lyrics "non marcher non venir de non" visible on the lower staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The page is numbered 16 in the top right corner.

non marcher non venir de non

*Largo* x

Comedia una. In tono di mezzosoprano

di qua - di qua la no - che l'ora suona

*arco*

Handwritten musical score on page 18. The score is written on multiple staves, including vocal staves and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and appear to be from a song. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *rall.* and *pp*.

Lyrics (Spanish):

cuando fueras de mi co-ra-zon a cargo por siempre su-ra me dan do e l la a gria na gela

Dynamic markings: *rall.*, *pp*



Arivando

fall:

limitado al viento

1211:

He - lie - ma - dor - <sup>to</sup> el - m - sur - ro - de - ly - ar - to - ly - el - a - ten - do - del - re -

ppp *mus ligato*

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, with the vocal line (Soprano) and piano accompaniment. The lyrics are in Italian: "L'Espresso mi attarda su questa a - ro - ma del - l'Espresso". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte).

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal line and the last five for the piano accompaniment. The lyrics are in Italian: "L'Espresso, l'Espresso, l'Espresso, l'Espresso, l'Espresso, l'Espresso, l'Espresso, l'Espresso, l'Espresso, l'Espresso." The score is written in a cursive, handwritten style.

This page contains a handwritten musical score. It features several systems of staves. The top system includes a grand staff with two staves, followed by two single staves. The middle system consists of a grand staff with two staves, and below it, two single staves. The bottom system also includes a grand staff with two staves, followed by two single staves. The lyrics are written in French and are interspersed with the musical notation. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The handwriting is in ink on aged paper.

*colle Hautbois*

*non bre*

*per que dia - ble*

*la co - ra*

*Ja re*

Handwritten musical score on page 23. The score consists of multiple staves. The top section features a complex melodic line with many beamed notes, possibly representing a guitar or a fast vocal line. Below this, there are staves with lyrics in French. The lyrics are written in a cursive hand and include phrases such as "le trait que po", "dais", "to no", "ser la por de tray", "en may", "po-fo", "di", "gais la la". The bottom section of the page shows more musical notation, including a bass line and some additional notes. The page is marked with an 'X' at the top center and bottom center.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and vocal parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Italian, with the vocal parts singing "In Re" and "In Re". The instrumental parts include a prominent melody in the Violin I part, which is repeated in the Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The lyrics "la to pa da u na da ma que l'uz de" are written below the vocal parts.

In Re  
In Re  
In Re

la to pa da u na da ma que l'uz de

[illegible]

Handwritten musical score on a single page, numbered 9 in the top left and 26 in the top right. The score is written on ten staves. The first six staves are grouped by a large left brace. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (sharps and naturals), and rhythmic markings. The bottom section of the page contains lyrics in Italian, written in a cursive hand. The lyrics are: "mi se dei ressolto pi le gero li poe pa nob" and "le ra' tar he chi se-ro li poe pa". The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and a dark, textured border at the bottom.

con orgullo  
 mi se dei ressolto pi le gero li poe pa nob  
 le ra' tar he chi se-ro li poe pa



[illegible]

1. 2. 3. 4. 5.

A la mui da bua la na mui da de flo rei m derre dor

Handwritten musical score on a page numbered 29. The score is written on a system of staves, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *all.* (allegro). The lyrics are written in a cursive script below the staves.

The lyrics are:

son mi sa quina ge-na de se mo re na ci na la no va mo ra da

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation is dense, with many notes and rests. The handwriting is elegant and characteristic of 18th or 19th-century musical notation.

Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with complex notation, including chords, arpeggios, and dynamic markings like *pp* and *f*. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

*Cupidineus in quietud que se a ballera se acentu la voz*  
*pp pp pp pp*

Handwritten musical score for voice, featuring a single staff with lyrics in Spanish. The lyrics are: *hor do na do*, *hor do na do*, *hor do na do*, *hor do na do*, *hor do na do*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Handwritten musical score on ten staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that appears to be a transcription of a vocal or instrumental piece. The bottom two staves contain lyrics in Portuguese: "Nor So Ha Leo" and "Nor So Ha Leo - di - cho". The score is divided into measures by vertical bar lines.

*And no*  
*Gala ala ala*

tra - uo la - pri - cho ei tra uo la - pri - cho que se maol ei - ran - da lo el

Handwritten musical score on a 12-staff system. The top half of the page is crossed out with a diagonal line. The bottom half contains handwritten musical notation and lyrics in French.

*mus. yonloides*

*no le mar - que no de - la Ma - re il me se se en par se per*

Handwritten musical score on page 34. The page features a large diagonal line across the upper staves. The lower section contains musical notation with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "que si u - na a - ne ro - ta de", "in meru to - rei ho", "de be ca har - se me", and "nis". There are also some handwritten notes and markings, including "p" and "ff".



The image shows a handwritten musical score on a grid. A prominent diagonal line runs from the bottom-left towards the top-right. The score is divided into several systems. The top system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Below this, there are several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The bottom system includes a bass clef and a key signature of one sharp. The text 'Il len cio' is written below the first three staves of the bottom system. The final staff of the bottom system contains the text 'Il len cio' and 'de su mio in la'. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft.

Il len cio

Il len cio

Il len cio

de su mio in la

Handwritten musical score for "Memento Mori" by J. S. Bach. The score is written on multiple staves, including vocal parts and instrumental accompaniment. The lyrics are in Latin: "Memento Mori, quia homo es, cinis et cinis." The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "rall." (rallentando) and "molto rall." (molto rallentando). The handwriting is in ink on aged paper.

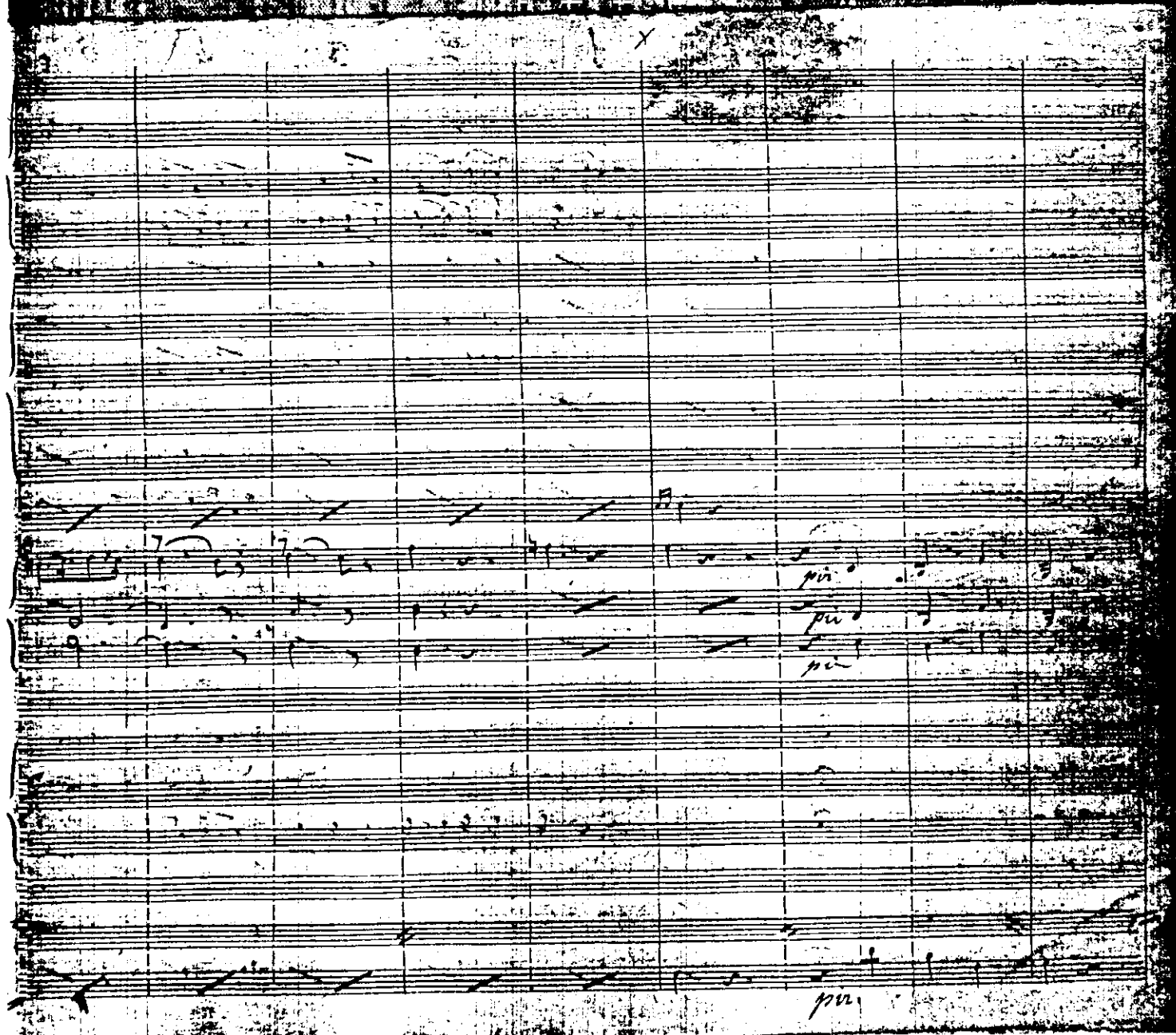
Handwritten musical score on page 37. The score is written on multiple staves, with some staves grouped by a brace on the left. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ppp* (pianississimo) and *pizz* (pizzicato). The score is divided into measures by vertical bar lines. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, with the following instruments and parts visible:

- Flutes** (Flauto)
- Oboes** (Oboe)
- Clarinets** (Clarinete)
- Bassoons** (Fagotto)
- Trumpets** (Tromba)
- Trombones** (Tromboni)
- Timpani** (Timpani)
- Violins** (Violini)
- Violas** (Viola)
- Cellos** (Violoncelli)
- Double Basses** (Bassi)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Allegretto". The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on ten staves. The score is written in a single system with a brace on the left. It features a melody on the second staff from the top, with lyrics "Wer im Poes" written above and below it. The melody consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff has a single note with a sharp sign. The page is numbered "2" in the top right corner.



Handwritten musical score on a page with five systems of staves. The score is written in a historical style, featuring various musical notations, clefs, and dynamic markings. The page is numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

The score is organized into five systems, each containing multiple staves. The notation includes various musical symbols, such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *arco* (arco). The page is numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

The score is written in a historical style, featuring various musical notations, clefs, and dynamic markings. The page is numbered 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Handwritten musical score on ten staves. The top staff contains a melodic line with various notes and rests. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff contains a bass line with notes and rests. The fourth staff is mostly empty. The fifth staff contains a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff contains a bass line with notes and rests. The seventh staff contains a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff contains a bass line with notes and rests. The ninth staff contains a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff contains a bass line with notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, clefs, and key signatures.

MANDARIN

ca mara

Ne-ne

trav

sa la la ma da

sa la la ma da

sa la

sa la

sa la

sa la

sa la

sa la

sa la



Handwritten musical score on a page with five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a bass clef. The third system has a treble clef. The fourth system has a bass clef. The fifth system has a treble clef. The score is written in a cursive, handwritten style. The page is numbered 5 in the top right corner.

5

*in a premiera l'ordina qui reel Roy*

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and accidentals. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and covers most of the page. There are some markings that appear to be lyrics or performance instructions written below the staves, particularly in the lower half of the page. The paper shows signs of age and wear, with some staining and discoloration.

Handwritten musical score on a page with a large dark stain at the bottom. The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system consists of three staves, the second of four, and the third of three. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves in a cursive script.

Lyrics: *new* *to men in the eye* *na li shen* *nor-sha* *did*

Handwritten musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *ff* and *sf*. The notation is written in a cursive style, typical of handwritten musical manuscripts.

Handwritten musical score on ten staves. The top four staves contain musical notation with various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The bottom four staves contain lyrics in Spanish. The manuscript is written on aged, slightly stained paper.

Lyrics (bottom four staves):

de cho yues del l-jer u ta so bre el Alhise

A handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. The lyrics are written in Latin and are aligned with the musical staves. The score is divided into three main sections by double bar lines. The first section contains the first two staves. The second section contains the next four staves. The third section contains the final four staves. The lyrics are: "In nomine", "Amen", "In nomine", "Amen", "In nomine", "Amen", "In nomine", "Amen", "In nomine", "Amen".

In nomine

Amen

In nomine

Amen

In nomine

Amen

In nomine

Amen

In nomine

Amen

[illegible]

Handwritten musical score for "Ave Maria" by Franz Schubert. The score is written on ten staves, with the first six staves representing the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and the last four staves representing the piano accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are written below the vocal staves, starting with "Ave Maria, con la tenore". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp" (pianissimo).

[illegible]



Handwritten musical score on page 13. The score consists of multiple staves of music, including vocal lines and instrumental accompaniment. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Dynamic markings such as *rall* (rallentando) and *cres* (crescendo) are visible. The handwriting is in ink on aged paper. The score is written in a system with multiple staves, and the music appears to be in a major key with a 4/4 time signature. The bottom of the page shows the beginning of a vocal line with the lyrics: "non in la si sta en te - ner con un cuor te - ne in te - ner in te - ner".

Handwritten musical score on aged paper. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The text is written in Spanish and includes the following lyrics:

Marques...  
 aquel rebran expando  
 que el ultimo que sorpecha  
 siempre es el paciente Tob  
 muy  
 dificilmente en tu vida  
 diras un chiste mejor

The score is marked with "rall." (rallentando) at several points, indicating a slowing down of the tempo. The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age and wear.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. The page is numbered '2' in the top right corner. It features several staves of music. The top section contains a series of staves with some musical notation and a large, stylized signature or set of initials on the right side. Below this, there are more staves with musical notation, including some that appear to be crossed out or have diagonal lines through them. The lower half of the page contains a single staff with a melody line and lyrics written in a cursive script. The lyrics are: *(a la me) (riendo en un de canto)*  
*que buen marido tiene el animal la sa ven to los uo pto al per se ven al po.*



A handwritten musical score on aged, stained paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The ink is dark and somewhat faded in places. There are several lines of handwritten text interspersed between the musical staves, likely representing lyrics or performance instructions. The paper shows signs of wear, including creases, stains, and some loss of material at the edges.

*il si de ella barba pi si pi de curita cu magista*

*que sea vida la vitiga fue mormura re ma del*

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

System 1: Contains musical notation with some handwritten notes and corrections.

System 2: Continues the musical notation with some handwritten notes and corrections.

System 3: Continues the musical notation with some handwritten notes and corrections.

System 4: Continues the musical notation with some handwritten notes and corrections.

System 5: Continues the musical notation with some handwritten notes and corrections.

Handwritten annotations and corrections include:

- System 1: *cel* (below the first staff)
- System 2: *cel* (below the first staff)
- System 3: *cel* (below the first staff)
- System 4: *cel* (below the first staff)
- System 5: *cel* (below the first staff)

This is a handwritten musical score on aged, slightly torn paper. The score is written in black ink and consists of approximately 15 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script below the staves. The paper shows signs of age, including discoloration and some physical damage along the edges.

callad la o ti dos se ñor marquis  
la o ti dos se ñor marquis  
terre su ma qui tad de bicaes la ca la chanza ira me ge seen te re su mages

que ya que sa- bida la intriga que' co llad la a-  
el que buen ma- ri de na ra' el don del lo sabon  
lad ya que sa- bida la intri ga fu' muer- tem- por del buen mar quis. del





8

